de la apollo la faust

Dialog între civilizaţii, dialog între generaţii

Toate drepturile asupra prezentei ediţii în limba română sunt rezervate Editurii Meridiane

Antologie, Cuvânt înainte şi note introductive de

VICTOR ERNEST MAŞEK

Traducere de

LUCIAN BLAGA

ION DOBROGEANU-GHEREA ION HERDAN

EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI, 1978

„*Fiecare să fie, în felul său, un grec, dar să fie*!”. *GOETHE*

Pe coperta I:

Cap de miel învingător Bronz. Sfirjitul sec. Al V-lea î.e.n. Muzeul luyru, Pari»

CUVÂNT ÎNAINTE

UN DIALOG AL CLASICISMELOR

Antologia de faţă îşi propune să evidenţieze un dublu şi pasionant dialog. Unul în adâncime, coborând milenii pe verticala istoriei, şi altul la suprafaţă, pe orizontala extensiunii şi maturizării unei culturi. Dacă în prim plan se va desfăşura permanent dialogul dintre clasicismul sau romantismul german şi cultura şi civilizaţia clasică a Greciei antice, cel purtat în fundal, adesea în contradictoriu şi cu o deosebită vervă polemică, între reprezentanţii aceleiaşi culturi, ni se pare la fel de interesant de urmărit. Din această încrucişare şi suprapunere de replici sperăm să obţinem o imagine mai vie şi mai

pregnantă a unui moment deosebit de important pentru întreaga evoluţie ulterioară a culturii germane şi europene din secolele XVIII ŞI XIX: contactul dintre cele două clasi-cisme. *Ni s-a părut pasionant să urmărim modul în care spiritualitatea germană a epocii care l-a dat pe Lessing, Winckelmann, Goethe sau Schiller a receptat şi asimilat, la distanţă de milenii, sugestiile artei şi gândirii eline, precum şi evoluţia spectaculoasă a acestei receptări în epoca romantismului nietzschean.*

Fenomenul acesta, pe care l-am putea numi, referindu-ne la spiritul celor două culturi, «dialogul dintre Apollo şi Faust», nu este nici întâmplător şi nici produsul spontan al unui capriciu cultural sau al unui interes de strictă specialitate, ci expresia unui «don, adânc resimţit de acest grup etnic «nordic», mistuit de nostalgia sudului, «suferind – cum spunea Novalis – de a nu fi avut părinţi greci şi înşelându-se pe sine, dorind să imite sau să posede pentru sine acele obiecte-mărturii ale unui trecut considerat ca ideal».

Sub semnul *unei atari Idealizări şi admiraţii fără rezerve a antichităţii eline s-a desfăşurat acea «mică Renaştere germană, pe seama ei» T. Vianu), inaugurată de Winckelmann prin lucrarea de re-strânsă întindere dar mare răsunet în care înfăţişa contemporanilor exemplul unei lumi de armonie, înălţată sublim deasupra contrastelor şi sfâşierilor prezentului. Îndeosebi arta ţi literatura germană, anemiate încă după îndelungata criză a războiului de 30 de ani, vor dobândi, în urma acestui prim*

contact cu antichitatea greacă, un nou conţinut umanist şi o nouă dimensiune interioară. Puntea boltită de Winckelmann deasupra declinului general făcea legătura *între* clasicitatea *greacă* (*cu influenţa ei asupra* Renaşterii *şi Iluminismului*) *şi clasicismului german, între spiritul apolinic şi cel faustic, a cărui cristalizare include în sine receptarea primului*. Replica *germană,* în *cadrul acestui dialog, exprima un babucurător elan progresist, de spiritualizare şi motivare pe planul artei, şi de revendicare a libertăţii politice şi respingere a absolutismului, pe plan social* (*reflex al admiraţiei faţa de statutul democraţiei ateniene*). *S-a identificat uneori această orientare spre Grecia, proprie culturii germane din secolul al XVIII-lea, ca o fugă de prezent şi o refugiere în trecut. Dar nostalgia* resimţită *de Lessing,* Winckelmann *sau Goethe, şi mai târziu de Nietzsche şi Hb lderlin, pentru această lume a sudului, nostalgie care i-a făcut să revină adesea pe malurile Mediteranei în urmărirea acelei iluzii, întruchipare a unui ideal de perfecţiune şi frumuseţe proprie unei lumi mai mult închipuite decât reale, exprima de fapt plenaritatea unui sentiment* contemporan: *nevoia de puritate şi adevăr. Prin studiile sale istorice şi arheologice Winckelmann nu se refugia în trecut, ci aducea trecutul în actualitate. Desigur, din perspectiva viziunii noastre filosofice, această încer*6

care de reînviere a anumitor perioade istorice pe o traiectorie considerată ciclică era un demers anistoric şi în ultimă instanţă neştiinţific. Dar nu

mai puţin expresia unui crez înaintat totuşi, dacă ţinem seama de sensul alternativei pe care o oferea, deci de ceea ce, implicit, respingea prin afirmarea acestui ideal, şi de înrâurirea, în mare parte salutară, pe care a avut-o asupra spiritelor contemporane.

În dialogul pe care-l urmărim, Grecia îşi spusese cuvântul, dar înţelesul lui era estompat de distanţa milenară dintre interlocutori, de unde şi posibilitatea unor interpretări şi ca atare a unor răspunsuri şi replici atât de diferite.

Cei care au dat prima replică – Winckelmann şi Lessing – au interpretat operele de artă ale antichităţii drept produsul unei umanităţi apropiate de natură (în sens rousseau-ist), trăind într-o paşnică şi fericită comuniune cu ea. Se inaugvira astfel mitul «seninătăţii calme şi armonioase» a culturii greceşti, mit ce avea să-şi pună pecetea, timp de aproape un secol, asupra modalităţii de reflectare literară istorică sau filosofică a spiritualităţii eline în cultura germană. În această imagine idilică, viaţa grecilor se desfăşura sub un cer blând şi limpede. Frumuseţea fizică, cultivată şi celebrată în întreceri sportive, era apărată de degradare prin cumpătare şi echilibru în viaţa zilnică. Bolile nu-şi făcuseră încă simţită prezenţa, legile erau blânde şi drepte. Sensibilitatea şi rafinamentul grecilor nu se complăcea în sângeroasele lupte de gladiatori, ce aveau să desfete mai târziu Roma. Necunoscând invidia, ura, meschinăria, sufletul grec trăia într-o fericită împăcare cu sine. Nu este

de mirare, ne spune Winckelmann, că luându-şi ca model o asemenea umanitate armonioasă şi fericită, arta greacă a produs opere ce pot reprezenta idealul estetic al tuturor timpurilor. «*Nobila simplitate şi măreţia liniştită*» *caracteristice acestei arte vor trebui să însufleţească şi elanul creator al contemporanilor, generând acea artă neoumanistă pe care Winckelmann şi Lessing o puneau la baza mult doritei reforme morale.*

A fost un îndemn cu larg răsunet în epocă. Mengs, Winckelmann şi Lessing, devin marii preoţi ai noii religii a frumuseţii ideale greceşti, şi în ceremonialul pe care-l profesează, numeroase sunt glasurile ce li se vor. Alătura în proslăvirea acestui ideal. Schiller concepe în acest spirit unul din poemele sale cele mai reprezentative Zeii Greciei Die GStter Griechenlands), *în care laudă darul grecilor de a însufleţi natura în mituri, cultul lor pentru frumuseţe şi echilibru, inocenţa şi puritatea hedonismului lor, acceptarea senină a morţii. Venerarea artei şi culturii greceşti este şi steaua sub care se dezvoltă destinul literar şi uman al lui Hölderlin, care studiază cu fervoare, încă de tânăr, limba greacă şi cultura antică elină. Într-o odă scrisă în această perioadă* Griechenland (*1794*), *Hölderlin doreşte ca*

«*ultima sa lacrimă*» *să curgă pentru Elada, pentru acea* «*Arcadie*» *de vis, în care*:

…tinerii-şi visau izbânda şi Socrate-i cucerea grăind, Unde-Aspasia prin munţii-n floare Rătăcind, din agora prindea Aprigă a mulţimilor

suflare, Unde Platon naiuri zămislea, Unde vara, aromind de cânturi

Strălucea...1.

Elada devine o adevărată obsesie pentru Hölderlin, care foloseşte pentru poemele sale metrul antic, în a cărui readaptare la ritmul unei limbi şi al unui mediu lingvistic total diferit, vede contopirea miraculoasă dintre spiritualitatea elină şi cea germană, modul unei fericite transfuzii de substanţă între el şi Elada. Nici Goethe n-a rămas în afara acestui entuziasm general. În Faust *de pildă, exprimă în mod simbolic aspiraţia epocii sale către acea frumuseţe senină, calmă, împăcată cu sine, a lumii greceşti. Iar în studiul pe care îl dedică lui Winckelmann şi îndeosebi în eseul* Antik und Modern *elogiază de asemenea, fără rezerve*.

1 Traducere de Şt. Aug. Doinaş şi Virgil Nemoianu *stilul de viaţă al lumii antice în care „luminozitatea, graţia, seninătatea primează”. Nu e de mirare deci că atribuind grecilor şi îndeosebi „inegalabililor” artişti ai antichităţii „claritate a vederii”.*

„Seninătate a reproducerii”, „uşurinţă a comunicării”, realizate în „cel mai nobil material” şi cu „cea mai desăvârşită execuţie” Goethe adresează contemporanilor săi îndemnul: „Fiecare să fie, în felul său, un grec. Dar să fie!”

Tonul replicii germane în dialogul dintre cele două culturi avea să se schimbe însă în mod sensibil, prin intrarea în discuţie a generaţiei romantice sau a personalităţilor cu o orientare mai mult ştiinţifică decât poetică (]. Burckhardt,

Wilamo-witz-Moellendorff, E. Rohde). În dialogul «pe verticală» se interferează acum replicile dialogului «din planul doi» – purtat între reprezentanţii aceleiaşi culturi – privind fie semnalarea unor exagerări ce denaturau imaginea reală a Greciei, fie contestarea globală a viziunii anterioare. Herder îi va reproşa, astfel, lui Winckelmann, faptul că a absolutizat influenţa ambianţei climaterice, a cerului şi vecinătăţii mării, asupra spiritului şi artei eline, neglijând factorii politici şi religioşi ce au conlucrat la conturarea şi devenirea lor treptată. Alte obiecţii vizau faptul că în numele idealului estetic grecesc era defăimat tot ceea ce era mai viu în arta contemporană. Optica firească – afirmau cu justeţe aceste critici – fusese inversată: «în loc ca trecutul să fie privit prin prisma unui gust format pe măsura artei contemporane, tocmai dintr-o artă mitică a trecutului au fost extrase unele norme privind perfecţiunea, norme cu ajutorul cărora să se judece arta prezentului. Schemele sunt întotdeauna moarte, nu e viu decât prezentul şi numai el poate da viaţă trecutului. Este ideea sub care îşi va dezvolta şi Jakob Burckhardt întreaga sa concepţie asupra culturii eline. Imaginea propusă de el şi care va influenţa puternic noile replici pe care le vor da, în dialogul greco-german, Nietzsche

1 Cf. L. Venturi – *Istoria criticii de artă*, Bucureşti, 9 Ed. Univers, 1970, p. 185.

şi Rohde, avea să domine secolul al XIX-lea şi să se substituie celei devenite tradiţionala,

datorită lui Winckelmann şi Lessing. Perspectiva din care Burckhardt privea – nu mai puţin admirativ, dar mai lucid – spre ţărmurile Eladei, era acum aceea a timpului şi afinităţilor sale. «Nu putem descoperi decât ceea ce este în noi înşine şi ceea ce răspunde preocupărilor noastre» va scrie el, subliniind faptul că experienţa artei contemporane este aceea care ne învaţă să desluşim arta trecutului şi nu invers. Nu vom putea asimila gustul grecilor din antichitate dacă nu vom fi în stare să ne orientăm în gustul contemporan. Tocmai lipsa unei asemenea orientări i se va reproşa lui Winkelmann, care, fundamentându-şi judecăţile de valoare asupra artei contemporane, pe superioritatea absolută a artei greceşti, a sfârşit prin a înţelege greşit atât arta greacă cât şi arta modernă.

Dar să ne întoarcem la Burckhardt, cel căruia i se datorează în mare parte această schimbare de optică, vizând nu numai restabilirea raportului firesc dintre trecut şi prezent, ci şi destrămarea legendei despre «grecul senin». Între 1872 – 1880 istoricul elveţian ţine la Universitatea din Basel o serie de prelegeri despre civilizaţia Greciei antice, sintetizându-le mai apoi într-o celebră lucrare publicată postum Griechische Kulturgeschichte Istoria culturii greceşti, *1902*). *Afirmaţiile pe care le făcea ilustrul profesor apăreau studenţilor şi auditorilor săi – în rândul cărora se afla şi Nietzsche, numit de curând profesor la aceeaşi Universitate – de-a dreptul senzaţionale, într-atât se deosebeau de vechea viziune tradiţională.*

«*Colocviul de vară ţinut de Burckhardt, devine tot mai mult un eveniment unic. Pierzi enorm că nu poţi lua parte la el*» îi scrie entuziasmat, în *1872*, *Nietzsche, prietenului său Gensdorff*.

Sintetizând rezultatele unor cercetări mai vechi sau mai noi din domeniul istoriei şi filosofiei clasice, Burckhardt va ajunge la concluzia că religia greacă era lipsită de moralitate şi că teama de zei n-a însemnat niciodată şi un respect pentru ei. 10

Structura socială a Greciei era şi ea departe de imaginea *idilică a armoniei şi dreptăţii depline*. *Polis-ul grec, de la ale cărui drepturi erau excluşi sclavii, metecii şi femeile, era plin de nedreptăţi*. *Virtutea greacă prin excelenţă*, cumpătarea, *era în fapt reacţia negativă la ameninţările ce porneau de la zei, de la natură şi de la soartă*. *Nici cu morala nu stăteau, ne spune Burckhardt, atât de strălucit cum se crede. Un poet ca Theognis cântă virtuţile linguşirii, iar minciuna era o «monedă de schimb» foarte uzitată. Sentimentele umane, chiar ale eroilor, erau nu numai lipsite de generozitate, dar, în mare măsura, crude. Să ne reamintim, de pildă, jubilarea învingătorului în faţa deznădejdii celui învins, aşa cum apare adesea la Homer sau la tragici. Cetăţenii trăiau sub teroarea denunţătorilor de profesie, a sicofanţilor. În faţa răutăţii generale, sufletul le înăspreşte, cinicii şi stoicii făcând din resemnare o virtute a filosofului.*

În contrast fundamental deci cu viziunea idilică a lui Winckelmann, pesimismul – ca răspuns negativ dat întrebării despre valoarea

*vieţii – era considerat de Burckhardt drept trăsătură de bază a concepţiilor filosofice greceşti. El adună din literatura şi filosofia greacă o serie de mărturii grăi*toare *pentru conturarea a ceea ce numeşte el «preistoria pesimismului grecesc». În textele reproduse de Burckhardt ni se spune, de pildă, că viaţa omenească «este făcută din frică şi durere şi după ce norocul a zâmbit cuiva, Nemesis urmează neapărat». Euripide consideră şi el că «nimeni nu se poate sustrage suferinţei, dar înţelept este cel care o suportă cu nobleţe». «Nu există viaţă fără jale – continuă lamentaţia Sofocle – dar fericit este acela care o încearcă mai puţin». Viaţa omului este, după Pindar, «ca visul unei umbre», iar corul bătrânilor din* Oedip, la Colona, *deplânge şi el omul pentru neşansa de a se fi născut.*

Bazat pe o asemenea «ontologie» a pesimismului grec, Burckhardt nu putea ajunge, evident, la

1 Cf. T. Vianu, *Studii de literatură universală şi com*l1 *parată*, Ed. Academiei, 1963, p586 – 587.

o altă concluzie decât cea exprimată la începutul celui de al doilea volum al amplei istorii la care neam referit: «Odată cu umanismul german în secolul al XVIII-lea, s-a crezut că lucrurile sunt cu totul clare în ce-i priveşte pe vechii greci: acordându-se atenţie doar eroismului lor războinic şi *conştiinţei lor cetăţeneşti, artei şi poeziei lor, frumoasei lor ţări şi climei sale fericite, grecii au fost socotiţi fericiţi. Poezia lui*

Schiller, Zeii Greciei *a cuprins această presupunere într-o singură imagine, al cărei farmec nu şi-a pierdut nici azi puterea. Se socotea cel puţin ca atenienii secolului lui Pericle au trăit numai în fericire. Este una din cele mai mari falsificări ale judecăţii istorice, cu atât mai irezistibilă cu cât era făcută cu nevinovăţie şi convingere. Se omitea astfel protestul strigător al întregii tradiţii literare, care, începând cu mitul, a acuzat şi a deplâns viaţa omenească. Cât despre viaţa întregii naţiuni greceşti, privirea era atinsă de orbire când se lua în consideraţie numai faţetele ei atrăgătoare*».

Dacă ne vom reaminti acum că printre ascultătorii entuziaşti ai acestor prelegeri se afla şi Nietzsche, vom înţelege mai bine una din originile concepţiei sale, potrivit căreia, tragedia greacă nu poate fi explicată decât ţinând seama de fondul de durere al sufletului grec.

Aşadar schimbarea de optică impusă de Burck-hardt, pe de o parte, şi influenţa, recunoscută, a pesimismului schopenhauerian pe de alta, conlucrează spre a cristaliza în tânărul Nietzsche – care lucra în această perioadă la studiul rămas neterminat: Filosofia în epoca tragică a grecilor Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griecnen) – *conceptul unui pesimism grecesc presocratic2. În viziunea nietzscheană, arta greacă şi respectiv tragedia reprezintă, prin structura lor armonioasă, o compensaţie a acelui fond sufletesc îndurerat*, sem

1 J. Burckhardt, Op. cit., Stuttgart, 1902, vol.

II, p. 27 – 28.

2 Charles Andler, *Le pessimisme esthttique de Nietzsche*, 1921, p. 87.

12

nalat şi demonstrat prin numeroase mărturii, prima oară, de Burckhardt.

Nu este întâmplător faptul că, în centrul atenţiei principalilor reprezentanţi ai noii viziuni asupra

Greciei Nietzsche, Wilamowitz, Rohde) va trece acum literatura şi respectiv tragedia şi că referirea la artele plastice – precumpănitoare în cazul lui Winckelmann şi Lessing – va dispare aproape cu totul. De vină nu este numai specializarea lor în probleme de filologie clasică, ci, în mult mai mare măsură, componenta psihică a literaturii, prin studierea căreia li se dezvăluie ceea ce calmele şi oarbele figuri ale frumoaselor grupuri statuare, nu lăsau să răzbată la suprafaţă: curentele subterane, tumultuoase ale spiritualităţii eline, în tragedie ei descopereau un spaţiu metafizic creat ca refugiu al idealurilor şi visurilor respinse de realitate, o dimensiune în care omul se proiecta ca obiect al propriei sale insatisfacţii. Prin fereastra întunecată a dionisiacului din sufletul său, grecul intuia toată grozăvia şi iraţionalitatea existenţei. Sub presiunea acestui prezent ostil, grecii au fost siliţi, pentru a putea trăi, să-şi creeze zeii – va spune Nietzsche. Olimpul era astfel un vis aşternut asemeni unui covor strălucitor spre a ascunde hăurile adânci, pline de monştrii absurdităţii şi

deznădejdii. Pesimismul profund al grecilor îi silea să viseze ca să poată trăi. Olimpul şi respectiv reflectarea lui în mitologia şi literatura Greciei antice nu este reflexul spontan al unor stări de spirit sufleteşti luminoase – cum a crezut Winckelmann, bazându-se doar pe oglindirea sa în marmoră – ci o

«*reacţie vitală, o terapie psihică aproape, practicată inconştient de nişte oameni chinuiţi de sfincşii vieţii, pânditori la toate răspântiile*» *cum scrie, conspectându-l pe Nietzsche, L. Blaga. Nu vom discuta aici despre îndreptăţirea ştiinţifică a unei asemenea viziuni psihologiste asupra valorilor unei culturi, care ar putea fi cu greu susţinută azi în lumina cercetărilor de filo-sofia istoriei şi sociologia culturii. De altfel, la unele din erorile şi limitele viziunii lui Nietzsche* 13 *vom reveni mai în amănunţime cu prilejul consideraţiilor introductive la* Naşterea tragediei. *Ceea ce am vrut să accentuăm este doar puternica schimbare de optică produsă* în *cursul acestui sinuos proces de reflectare a clasicismului grec în cultura germană, precum şi mutarea accentului de pe arta plastică pe literatură.*

Ajungem astfel şi la dezvăluirea criteriilor ce ne-au călăuzit în selectarea tocmai a acestor pagini – respectiv a acestor replici – din dialogul între cele două culturi, evident mult mai amplu decât cel prezentat de noi (şi ne gândim la îndreptăţirea cu care am fi putut transcrie aici, contribuţia lui Mengs, l. Burckhardt sau Wilamowitz):

— În privinţa autorilor antologaţi, ne-am oprit la acele personalităţi care au dat, în dialogul urmărit de noi, o replică esenţială şi originală fie prin aceea că au inaugurat ţi alimentat însăşi interesul şi preocuparea pentru cultura şi civilizaţia elină – cazul lui Winckelmann şi Lessing – influenţând hotărâtor sensibilitatea unei întregi epoci, fie prin aceea că au adus la lumina, printr-o contribuţie profund personală, aspecte noi, fundamentale, ale universului analizat – cazul lui Nietzsche şi Rohde. Deşi, cum am spus, li se mai puteau alătura şi alţii, fiecare în parte este prin excelenţă reprezentativ pentru epoca şi viziunea pe care o marchează.

— Un alt criteriu avut în vedere a fost acela ca lectura paginilor antologate să permită cititorilor nu numai urmărirea modului de absorbţie a valorilor culturii greceşti de către spiritualitatea germană a secolului al XVIII-lea şi al XIX-lea, ci şi cunoaşterea, prin intermediul unor măiestre descrieri şi profunde analize, a însuşi universului elin. În acest sens cercetarea celor două realizări de culme ale artei eline – arta plastică (prin Lessing şi Winckelmann) şi tragedia *(prin Nietzsche şi Rohde) – permite conturarea unui profil unitar al universului grec. Elementele exterioare, coordonatele armoniei fizice* şi *perfecţiunii formale – consemnate în arta plastică – se îmbină fericit, cu latura interioară, intuibilă doar, cu profunzimea şi bogăţia spirituală a acestei culturi,* 14 *consemnate în mărturiile literare. Perspectiva*

arheologică şi plastică se sprijină, în cadrul acestei viziuni de ansamblu, pe care am voit-o cât mai echilibrată, pe optica şi minuţia filologului şi filosofului artei.

— În ce priveşte ponderea acordată unuia sau altuia dintre autori, am dat prioritate în primul rând acelor lucrări de filosofie a culturii sau de istoria artei, prezentate prima oară cu acest prilej *cititorilor români. Reproducerea lor integrala, ca în cazul* Naşterii Tragediei, *a vizat în primul rând câştigul cultural realizat prin punerea la îndemâna publicului larg a unei opere de referinţă, amplu* discutată *în* contextul *culturii româneşti şi universale, dar transpusă abia acum întâia dată în limba română, prin inspirata tălmăcire a lui*

Ionel D. Gherea şi Ion Herdan. În *cazul lui Rohde ne-a atras mai ales ineditul acestui savant cu suflet de poet, prea repede şi pe nedrept uitat de istoricii moderni ai filologiei şi aproape complet necunoscut la noi în ţară. Sperăm însă ca puţinele pagini reproduse aici să trezească interesul vreunui editor, pentru traducerea integrală şi publicarea* Romanului grec, *operă ce-şi merită cu prisosinţă un loc în rafturile bibliotecilor noastre, alături de Burckhardt sau Curtius, deja traduşi.*

Acolo unde spaţiul acordat cu precădere unor asemenea texte, inedite în cultura românească, ne-a obligat să fim mai zgârciţi cu altele, selecţia a respectat nu atât logica internă a lucrărilor respective – uneori cu altă finalitate decât cea

urmărită de prezenta antologie – cât posibilitatea de a întregi, cu ajutorul lor, viziunea de ansamblu pe care am vrut s-o evidenţiem, sau de a sublinia prezenţa unui timbru personal în dialogul urmărit.

— Un *criteriu hotărâtor l-a constituit desigur şi valoarea stilistică indubitabilă a tuturor textelor selectate, ceea ce transformă parcurgerea lor în receptarea, sperăm plină de satisfacţii, a unor excelente opere literare.*

Pornind de la autorii de faţă se puteau alcătui desigur şi alte antologii, vizând alte criterii şi per

15 *spective, dintre care, cele ale eleniştilor, de pildă, sau ale filologilor şi istoricilor de artă, ar fi pe deplin justificate de profunzimea şi bogăţia de conţinut a operelor în cauza. Rămâne astfel deschisă posibilitatea oricărei alte iniţiative editoriale, care reluând şi adâncind selecţia şi studiul textelor de faţă, să ne ofere ediţii critice riguroase şi lucrări de referinţă complete, oricând binevenite. În ceea ce ne priveşte, mobilul care ne-a condus a fost mai puţin unul ştiinţific,* cât *unul estetic. Am văzut în publicarea acestor texte o implicită pledoarie pentru afirmarea acelor seve mereu proaspete ale frumosului, precum simplitatea sincerităţii, calmul armoniei şi* claritatea *expresiei, descoperite prima oară, prin intermediul lui Les-sing şi Winckelmann, în operele de măsură şi împlinire ale civilizaţiei eline. Încântarea aceea adolescentină faţă de inegalabilele roade ale unei arte de care ne despart milenii, sperăm s-o trăiască, prin lectura acestor pagini CK valoare de ghid, şi cititorii*

antologiei de faţă. *Ele reînvie pentru noi ţărmurile însorite ale Mediter & noi, în care se oglindeşte albul maiestuos al coloanelor de marmură, şi răsună glasurile poeţilor disputându-şi întâieta-lea în faţa cetăţii întregi, asemeni unor gladiatori ai cuvintelor. Şi tot lor le datorăm putinţa de a urmări în tăcere, la ceasul când atenienii se adună nerăbdători în marile amfiteatre, mişcările bizare, ca de vis, ale actorilor ce dădeau viaţă poemelor tragice. Nu va fi puţin, dacă măcar unii dintre noi, ne vom simţi îndemnaţi să spunem, închizând visători paginile cărţii de faţă*: «Et in Arcadia ego». *Să mulţumim atunci celor care ne-au ajutat să regăsim drumul, ascuns de pulberea mileniilor, spre acea Eladă în care timpul e veşnic tânăr. Să le mulţumim lui Winckelmann şi Lessing, lui Nietzsche şi Rohde.*

VICTOR ERNEST MAŞEK

J. JOACHIM WINCKELMANN – REDESCOPERITORUL GRECIEI ANTICE

În pleiada marilor gânditori iluminişti ai secolului al XVIII-lea, Voltaire, Helvetius, Diderot şi Lessing, poziţia lui Winckelmann este şi a aceluia care primeşte, şi a celuia care dă. În primul caz ne referim la ideile sub influenţa cărora se formează tânărul student în teologie şi apoi în istorie, şi anume cele de dreptate şi egalitate socială, de respingere a absolutismului politic, idei ce vor prefigura hotărâtor formaţia umanistă şi întreaga atitudine socială a savantului de mai târziu. Ceea ce a restituit Winckelmann, influenţind la rândul său puternic gândirea

contemporanilor săi, în special a celor germani, poate fi pus sub semnul redescoperirii şi reducerii în actualitate a unei culturi a cărei cunoaştere va marca o infuzie de vitalitate, optimism şi echilibru în gândirea filosofică şi estetică a epocii.

Cum am arătat deja, tânărul Winckelmann se maturizează sub influenţa concepţiei iluministe pentru care, mai gravă încă decât mizeria materială a maselor era înapoierea politică şi spirituală a naţiunii. Remediul posibil nu putea fi, în lumina acestei viziuni, decât unul singur: «educaţie şi cunoaştere». Dorinţa de a cunoaşte, şi mai ales, de a cunoaşte pe cât posibil *totul*, a trezit în tânărul student pe care părinţii 11 destinaseră unei cariere ecleziaste, impulsul spre studii cuprinzătoare în domeniul istoriei şi filosofiei, fizicii şi matematicii, lingvisticii şi medicinii. Şi cum idealul renascentist al «omului universal», policunoscător, nu era atât de îndepărtat, întreagă această aplecare spre educaţia ştiinţifică va fi întregită, la Winckelmann, de o neobişnuit de puternică pasiune pentru artă şi teoria artei. O călătorie 17 În Franţa, în timpul anilor de studenţie la Jena (1741 – 1742), avea să completeze cunoştinţele dobindite din cărţi. Perioada următoare, când funcţionează ca secretar ştiinţific şi bibliotecar al contelui Bunau (1743 – 1754) coincide cu desăvârşirea studiilor sale şi cu formarea sa ca istoric al artei. Pe plan spiritual, formaţia sa este călăuzită acum de Homer şi Platon, ale căror opere le descoperă şi citeşte cu înfrigurare, în original.

Homer este venerat nu numai ca poet, ci şi ca «suprem educator». Alături de ei, Sofocle, Euripide, Aristofan, Teocrit şi Pindar, iar mai apoi Aristotel, Heraclit, Democrit, Epicur şi Herodot completează constelaţia sub care converge spre împlinire spiritul său însetat de cunoaştere. Căror necesităţi spirituale, compensatoare, ale epocii şi mediului în care trăia, a răspuns acest interes deosebit pentru antichitatea greacă, proprie nu numai lui Winckelmann ci unei întregi perioade din cultura germană, am căutat să evidenţiem în prefaţa acestei antologii şi nu mai revenim acum. Ar fi totuşi inexact dacă am restrânge izvoarele gândirii lui Winckelmann la antichitatea greacă. Ei nu a rămas insensibil, cum am arătat la început, nici la curentele umaniste ale secolului său, iar cuceririle Renaşterii nu i-au fost necunoscute. Operele principale ale lui Montaigne, Spinoza, Buffon şi Afoniesquieu, ale lui Dubos şi Voltaire, se numără între cărţile a căror conspectare conştiincioasă o aminteşte în însemnările sale. Cum se vede, în efortul său de a descoperi izvoarele capabile să-i potolească setea de cunoaştere, Winckelmann a beneficiat de călăuze ilustre şi sigure. Cu o asemenea formaţie şi cu o astfel de orientare şi deschidere a intereselor sale, Winckelmann a fost personalitatea cea mai indicată să îndeplinească, 3 n cultura germană, sarcina istorică de a bolti prima punte de legătură trainică dinspre clasicismul grec, Renaştere şi Iluminism, spre clasicismul german al secolului al XVIII-lea.

Considerat în mod unanim «Întemeietorul istoriei artelor plastice», Winckelmann avea să inaugureze – metodologic vorbind

— O optică cu totul nouă de interpretare a artei epocilor trecute. În comparaţie cu «vieţile artiştilor», cu ghidurile oraşelor şi monumentelor sau descrierile de călătorie – singurele categorii de lucrări cu caracter istoric ce se ocupau de epoci şi personalităţi trecute – Winckelmann renunţa la anecdotică, iar studierea operei de artă *în sine*, se face nu atât prin intermediul mărturiilor scrise cât prin efortul de a înţelege limbajul specific al operei de artă. Istoria artei antice nu mai este cercetată din unghiul de vedere al raportului dintre aceasta şi diferitele evenimente 18

19

Istorice ale epocii, ci, în primul rând, *dintr-o perspectivă specific estetică*, aceea a influenţei artei asupra sensibilităţii umane.

«Caracteristica generală şi principală a capodoperelor greceşti e o nobilă simplitate şi o calmă măreţie, atât în gesturi cât şi în expresie» va scrie Winckelmann. Frumuseţea artei greceşti este raportată aşadar la o anumită stare sufletească a artiştilor greci, şi nu atât la chestiuni de tehnică artistică.

Începutul îl face prin eseul reprodus de noi în prezenta antologie: *Consideraţii asupra imitării operelor greceşti* în *pictură şi în sculptură*. *Gedanken iiber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*),

publicat în 1755.

Winckelmann îşi expune aici, într-o formulare programatică, admiraţia şi aderarea totală la idealul estetic al artiştilor greci schiţind totodată coordonatele concepţiei sale despre frumos. El dezvoltă cu această ocazie teza despre rangul filosofic al artei, fapt care marca, pe atunci, un demers îndrăzneţ. Intuind obiecţiile cu care gândirea estetică tradiţională i-ar fi putut întâmpina eseul, el redactează un fel de «falsă» scriere polemică, intitulată *Scrisoare deschisă despre* «*Consideraţii asupra imitării operelor greceşti în pictură şi* în *sculptură*» (1756) în care sintetizează toate datele şi ideile ce contrazic tezele sale de bază. Procedeul este însă numai un artificiu tactic, deosebit de subtil, ce-i permite ca, răspunzând obiecţiilor din aşa-zisa *Scrisoare deschisă*, să-şi întregească şi fortifice argumentele din primul eseu, printr-o nouă lucrare: *Lămuriri aduse consideraţiilor despre imitarea operelor greceşti şi răspuns scrisorii deschise* (1756), de asemeni reprodusă aici. Impresia astfel accentuată, de adevăr şi valabilitate definitivă, de ultim cuvânt în problemă, a conferit acestei prime lucrări teoretice importante a lui Winckelmann o şi mai mare putere de penetraţie şi influenţă în epocă.

A fost o operă mult citită, care şi-a pus pecetea pe concepţia estetică a unei întregi serii de gânditori şi artişti, dintre care amintim aici doar pe Lessing, Schiller, Kant sau Goethe. Poetul de la Weimar a subliniat, de altfel, într-o

convorbire cu

Eckerman, înrlurirea profundă pe care această lucrare a exercitat-o asupra formaţiei sale spirituale. Astfel comentând observaţia că Winckelmann n-ar fi tocmai lămurit în privinţa subiectelor pe care le tratează, Goethe răspunde: «… Ai dreptate. Îl simţi uneori dibuind parcă; totuşi dibuiala aceasta indică totdeauna câte ceva. Seamănă şi el cu Columb, cel de dinaintea descoperirii Lumii Noi. Nu o descoperise, dar o presimţea. Citindu-l nu *înveţi* nimic, în schimb *devi* ceva 1» (s.n.).

Pornind de la Aristotel, Wincketmann aşază în centrul consideraţiilor sale estetice din lucrările amintite, conceptul de

«*imitare*» *Nachahmung*), după grecescul *mimesis*. Noţiunea e folosită însă într-o dublă accepţie. Prima reiese din structura metodologică de bază a lucrării, cea de a doua, din maxime privind teoria cunoaşterii. Când e vorba aşadar de *metodă*, devine valabil principiul: «imită-i pe greci, lucrează ca ei I». Când privim însă raportul dintre subiectul artistic şi realitaea obiectivă, principiul călăuzitor dobin-deşte sensul mimesis-ului aristotelic: «imită natura». Ea este elementul primar, ea este cinvăţătoarea» celui ce creează, iar ceea ce este creat trebuie să fie oglinda ei fidelă. Acest al doilea sens, exprimând principiul estetic fundamental pentru care pledează Winckelmann de-a lungul eseului său, depăşeşte aşadar îndemnul adresat contemporanilor de a-i imita pe artiştii greci şi caută să pună în evidenţă

«secretul» măiestriei lor inegalabile: mimesis-ul, imitarea, reproducerea frumosului natural.

Aparent, printr-o astfel de afirmare apodictică a principiului imitării Winckelmann deschide larg porţile naturalismului. Aparent doar, pentru că în fapt el acordă mimesis-ului un sens mult mai profund (ca şi Aristotel de altfel), eseul său conţinând numeroase consideraţii polemice împotriva naturalismului, ilustrat mai ales prin operele manierismului. El face astfel o subtilă distincţie între *Nachahmung* (*imitare*) şi *nachmachen* (simpla copiere, calchiere a unui prototip). Ce este, în perspectivă *metodologică*, de «imitat» Ia Greci? în primul rând aceea că în toate cazurile – spune Winckelmann – ei *au început* cu studierea riguroasă a naturii. Dar «marii artişti greci, îşi puneau în acţiune nu numai ochii sau mina – scrie el – ci şi raţiunea şi inteligenţa. Ei au dezvoltat o viziune clară asupra faptului că fiece obiect individual posedă, alături de trăsăturile ce exprimă această individualitate, şi asemenea trăsături care ne permit să întrevedem, să distingem esenţa sa». Scoaterea la lumină a acestei *esenţe implicite* a oricărui obiect, fiinţă sau fenomen este o componentă esenţială a mimesisului, a imitării Nachahmung). Unde redarea se reduce la simpla reproducere a trăsăturilor individuale, renunţând la căutarea esenţei, avem de-a face cu o *copiere* Nachmachung). «Imitarea», în sens de «mimesis», presu20

pune astfel şi conlucrarea unor procese de

generalizare şi de abstractizare, în vreme ce «copierea» este un simplu «act mecanic» al ochilor şi al mâinilor, independent de activitatea inteligenţei. Winckelmann reaccentuează cu acest prilej teza iluministă ce corespunde intrutotul crezului său filosofic: «*esenţială pentru activitatea umană este gândirea* şi, ca atare, numai conţinutul de idei ne poate oferi, în artă, criteriul calităţii». Winckelmann nu cade totuşi în eroarea de a neglija graniţele dintre ştiinţă şi artă. Operele de artă nu sunt noţiuni pictate sau sculptate, ele sunt tablouri sau statui, ele «*deşteaptă* gândurii. Întâi, adresându-se senzorialităţii, ele declanşează impresii şi un sentiment de «plăcere» de «incintare». Urmează apoi, în contactul cu opera, etape ale unei tot mai profunde înmixtiuni în spiritualitate; «*entuziasmul*».

«*activismul gândinit* şi, în sfârşit, «*înţelegerea*» cuprinderea şi însuşirea unor idei complexe, multilaterale

Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schb nen in der Kunst und dem Unterrichte în derselben, 1763). Acestea sunt ideile estetice principale, fundamentate de Winckelmann în teoria sa asupra frumosului, teorie ce ne permite să recunoaştem influenţele concepţiei platoniciene asupra frumosului ca «prototip ideal» al perfecţiunii divine. Frumuseţea constă, după el, în «perfecţionarea materiei conform scopurilor noastre». Dar, intrucit speţa umană nu e capabilă de perfecţiune – aceasta fiind exclusiv un atribut al divinităţii – «conceptul

nostru de „frumuseţe universală” rămâne neîmplinit câtă vreme 11 raportăm la obiectele concrete, create de om. „Frumuseţea supremă e în Dumnezeu”, iar frumuseţea artei este „ideea vizibilă a perfecţiunii”, şi se raportează la aceasta, întocmai ca punctul fizic la punctul matematic. De aceea

„Conceptul de frumuseţe omenească devine cu atât mai perfect cu cât poate fi gândit mai conform şi în concordanţă cu Fiinţa supremă, care se deosebeşte de materie prin unitatea şi indivizibilitatea sa. Acest concept al frumuseţii este asemeni unui spirit eliberat din învelişul său material cu ajutorul focului, spirit ce caută să dea naştere unei creaturi, după chipul şi asemănarea primei creaturi raţionale, conturată de Intelectul divin».

Toate aceste consideraţii despre semnificaţia conceptului de frumuseţe (citate din cealaltă lucrare fundamentală a lui

Winckelmann, *Istoria artei antice*, dar care au constituit

I platforma estetică implicită, de pe care au fost receptate şi explicate operele de artă greceşti şi injlucrările sale de tinereţe) vădesc, cum am mai spus, o puternică influenţă platoniciană. În mod fericit însă tocmai ea este aceea care 11 ajută pe Winckelmann să evite – contrar celor afirmate de Lionello Venturi

— «vulgarizările naturalismului excesiv». Pentru că Winckelmann n-a crezut niciodată – cum afirmă criticul italian – că grecii ar fi creat opere

perfecte pentru că au avut posibilitatea să contemple în trupurile atleţilor – cu adevărat frumoase – acele trăsături ce exprimau generalul şi esenţialul (în sensul apropierii de perfecţiune) speciei lor. Deoarece frumuseţea umană este «expresia umanităţii nobile în personalităţi caracteristice», şi tocmai de aceea, Winckelmann recomanda artiştilor să-şi zugrăvească modelul «cu asemănaie, dar! n acelaşi timp, mai frumos». Când acest lucru le reuşeşte, cum este cazul artiştilor greci – ei creează *frumuseţea ideală*. Artistul care năzuia să atingă un asemenea ideal, în chipul Afroditei sau în cel al Atenei, folosea cât mai multe modele reale, prin contemplarea cărora alegea de la fiecare trăsăturile cele mai frumoase (profilul, alcătuirea feţei, mlădierea şoldurilor). El sintetiza diversele trăsături individuale exprimându-le întio imagine unitară şi armonioasă. În acest sens, idealul apare ca generalizare, ca frumos universal, tinzând să se apropie de acea «imagine originară», de acea «idee» de sorginte platoniciană. Aşadar, în ce sens mergea îndemnul său «naturalist», de imitare a realului? Când este vorba de *detalii*, atunci natura, şi numai ea, constituie criteriul suprem, în construirea *întregului* însă, în structura *compoziţiei de ansamblu*, instanţa care dicta era numai ideea-prototip, existentă în mintea artistului, raţiunea generalizatoare având deci ultimul cuvânt. Această înţelegere a mimesis-ului reprezintă o importantă premiză teoretică pentru ceea ce estetica şi teoria artei aveau să dezvolte

mai târziu sub formula «realism în artă».

Pentru a percepe frumuseţea pură se cere o facultate deosebită, ce nu aparţine simţurilor, ci raţiunii, aşadar un «fin simţ interior» liber de toate «tentaţiile şi pasiunile instinctului şi plăcerii». Lucrul e de înţeles de vreme ce frumuseţea trebuie să fie, cum sună o altă formulare winckel-mannianã: «ca apa clară, scoasă din adâncul fântânii şi care cu cât are mai puţin gust, cu atât e considerată mai sănătoasă, fiindcă iepurificată de toate ingredientele străine». Putem recunoaşte cu uşurinţă aici germenele teoriei «frumuseţii fără scop», pe care o va dezvolta mai târziu – nu fără 22

a recunoaşte filiaţia winckelmanniană a ideii – Kant. Şi pentru că vorbim de influenţe. E timpul să amintim că scurtul eseu prin care Winckelmann aducea în atenţia contemporanilor săi arta elină şi care cuprinde «in nuce» ideile estetice reluate şi dezvoltate în mai toate operele sale ulterioare, a exercitat în epocă o influenţă asupra unor spirite dintre cele mai ilustre. Lessing, care a polemizat nu odată cu Winckelmann, li este tributar totuşi, în special pentru preluarea conceptului de

«frumuseţe ideală», precum şi în ce priveşte deprecierea valorii estetice a culorii şi supralicitarea *formei*, ca expresie pură a frumosului. Dar despre Lessing vom mai avea prilejul să vorbim în consideraţiile introductive, ce-l privesc direct.

Goethe şi Hegel 11 considerau şi ei pe Winckelmann asemeni unui mit. Ei au adoptat fără

rezerve teza winckelmannianã, dupã care, dominantã pentru întreaga artã greacã era *ideea* de frumuseţe şi ideea perfecţiunii unice, a unei perioade unice a artei greceşti, şi a unei arte unice – sculptura.

Ei au apreciat îndeosebi noutatea metodologicã pe care Winckelmann o aducea în studierea producţiei artistice a unei perioade îndepãrtate, strãdania sa de a o înţelege şi explica din interior, potrivit propriilor norme şi idealuri cãrora le rãspundea. Hegel, de altfel, scria: «pe Winckelmann, înţelegerea idealului clasic, l-a ajutat sã confere o nouã semnificaţie studiilor asupra artei pe care a sustras-o aprecierilor banale şi prejudecãţii limitative. El a subliniat cu toatã vigoarea necesitatea de a se cãuta adevãrata semnificaţie a artei în istoria ei şi în propriile sale capodopere». Desigur, nu toţi gânditorii au preluat fãrã rezerve ideile lui Winckelmann. Mal aproape de înţelegerea modernã a artei, ca instaurare a unei lumi proprii, şi ca expresie a personalitãţii artistului, Schelling se opune concepţiei lui Winckelmann privitoare la imitarea unei naturi ideale, substituitã naturii reale. Artistul nu imitã natura, ne spune el, ci «rivalizeazã cu ea, în efortul sãu creator». El li reproşeazã lui Winckelmann cã, prin îndemnul adresat artiştilor de a-i imita pe greci, i-a îndepãrtat de la problemele epocii lor.

«Obiectul imitaţiei a fost schimbat dupã Winckelmann – scrie Schelling – dar imitaţia a rãmas. Natura a fost înlocuitã prin frumoasele

opere ale antichităţii, de la care imitatorii au încercat să ia doar forma exterioară, nu însă şi spiritul care le însufleţeşte». Reproşul era îndreptăţit, nu însă şi când era îndreptat împotriva lui Winckelmann, al cărui mod subtil, nuanţat, de înţelegere a conceptului de imitare, l-am subliniat mai sus, ci atunci când viza artiştii mediocrii care luaseră îndemnul lui Winckelmann *nad Htteram*», simţindu-se dispensaţi de orice efort de iniţiativă personală şi gândire creatoare.

Nu putem intra aici în discutarea şi analizprea amănunţită a ideilor estetice ale lui Winckelmann şi nici nu este acesta scopul rândurilor de faţă. Ele au vrut doar să circumscrie locul paginilor pe care le reproducem în antologia de faţă, în contextul operei şi epocii sale, precum şi influenţa pe care a exercitat-o în constituirea şi dezvoltarea unei noi discipline – istoria artei. Wirickelmann a creat premizele pentru clasificarea şi periodizarea istoriei artei şi tot el a formulat conceptul de «stil».

Tributar ideilor idealiste ale epocii sale (între care, de pildă, cultul personalităţilor, ca făuritoare ale istoriei), el a înţeles şi exprimat totodată idei extrem de înaintate. Mai mult decât oricare din predecesorii săi, el a înţeles «secretul» interacţiunilor necesare dintre viaţa socială şi artă: operele de artă ajută, fără a fi însă «documente ilustrative», la explicarea întregii epoci istorice, în vreme ce cunoaşterea şi cercetarea istorică este, la rândul ei, indispensabilă explicării şi înţelegerii operelor de

artă individuale. Este un principiu fructuos şi actual, ce l-a călăuzit în alcătuirea cunoscutei sale *Istorii a artei antice*, la a cărei nouă ediţie lucra, de altfel, în 1768, când o mină criminală i-a curmat brutal firul vieţii, într-o cameră de hotel din Triest. Astfel să încheiat, la numai 41 ani, o carieră ştiinţifică în plin elan creator. Multe din cele scrise de Winckelmann sunt astăzi perimate, o serie de idei sunt depăşite, iar altele respinse integral. Dar ideile de bază ale lucrai îi sale şi în special idealul estetic şi uman pe care-l pun cu strălucire în evidenţă şi paginile care urmează, ne fac să ne simţim aproape de neobositul arheolog, istoric şi estetician; aproape, cum se va fi simţit poate şi el, de spiritul şi genialitatea artistului grec cu care şi-a descoperit, emoţionat, atâtea trainice asemănări ţi confluenţe, încât avea să scrie, cu prilejul vizitării Vilei Albani, la Roma:

căşteptam dintr-un moment în altul să-l văd apărând pe unul dintre aceşti artişti minunaţi, cu mâinile încă albe de pulberea marmurei, şi să mă ia prieteneşte de braţ ca să relnnodăm o conversaţie abia întreruptă parcă».

VICTOR ERNEST MAŞEK

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

CONSIDERAŢIUNI ASUPRA IMITĂRII OPERELOR GRECEŞTI ÎN PICTURĂ Şi

SCULPTURĂ

LĂMURIRI ASUPRA «CONSIDERAŢIUNILOR DESPRE IMITAREA OPERELOR GRECEŞTI» ŞI RĂSPUNS SCRISORII DESCHISE

s

CONSIDERAŢIUNI ASUPRA IMITĂRII OPERELOR GRECEŞTI ÎN PICTURĂ Şi SCULPTURĂ TEZA

Bunul gust, care se răspândeşte tot mai mult în lume, s-a născut sub cerul Greciei. Toată inventivitatea popoarelor străine s-a acumulat într-o sămânţă generică în Grecia, schimbându-şi natura şi aspectul în ţara pe care, aşa cum spune legenda, Minerva o alesese pentru blândeţea anotimpurilor sale spre a fi patrie elinilor, ştiind că dintre ei vor răsări minţi luminate.

Gustul pe care această naţiune l-a conferit operelor sale a rămas un bun al ei; înstrăinându-se, nu-şi rămânea mai niciodată egal sieşi, iar la mari depărtări nu a fost cunoscut decât târziu. Sub cerul nordului nu auzise nimeni despre el într-un timp când cele două arte, ai căror mari dascăli fuseseră grecii, nu trezeau niciun interes; în vremea aceea, cele mai frumoase pânze ale lui Correggio erau folosite spre a astupa ferestrele grajdurilor regale din Stockholm.

Nu trebuie uitat faptul că artele au fost introduse în Saxonia sub domnia fericită a lui August cel Mare, asemenea unei colonizări străine, iar abia sub moştenitorul acestuia, un adevărat Titus al Germaniei, ele s-au încetăţenit în ţară, contribuind la extinderea gustului artistic.

Nenumăratele comori şi capodopere ale picturii italiene şi ale altor ţări, pe care acest suveran le-a făcut cunoscute în lumea întreagă, educând bunul gust, constituie o dovadă nepieritoare a măreţiei sale.

Zelul pe care-l punea în slujba imortalizării 26
artei nu a încetat până când nu a oferit artiştilor spre imitare capodoperele autentice ale celor mai de seamă artişti greci.

Au fost date la iveală cele mai pure izvoare ale artei; fericit cel ce le află şi se bucură de ele. Căutarea lor duce la Atena, iar, pentru artişti, Dresda este acum Atena. Singura cale spre măreţie, spre arta inimitabilă, este aceea a imitării maeştrilor antici; despre operele lor, îndeosebi ale elinilor, se poate afirma ceea ce s-a spus despre Homer, anume că cine a învăţat să-l înţeleagă, a învăţat să-l şi admire.

Trebuie să te familiarizezi cu ele, să le devii prieten pentru a descoperi că *Laocoon* este tot atât de inimitabil ca şi Homer. Atunci vom judeca întocmai ca Ni-comah, care, într-o zi, spuse unui ignorant gata să critice statuia *Elenei* de Zeuxis: «De ai privi-o cu ochii mei, ai vedea-o zeiţă».

Cu ochii aceştia au privit Michelangelo, Rafael şi Poussin operele antice. Ei au sorbit din izvorul bunului gust, iar Rafael l-a descoperit chiar în Grecia. Se ştie că el trimitea tineri în Elada spre a desena pentru el vestigiile antichităţii, între o coloană romană şi modelul ei elin există aceeaşi deosebire ca între Didona, zugrăvită de Vergiliu cu cortegiul ei de Oreade (printre care se află şi
Diana) şi Nausicaa, personajul homeric pe care poetul latin a căutat să-l imite.

Artiştii Romei antice vedeau în *Laocoon* ceea ce vedem şi noi: canoanele lui Policlet, canoanele desăvârşite ale artei.

Este inutil să amintesc că până şi cele mai vestite opere ale grecilor se fac vinovate de câteva neglijenţe; iată două exemple: delfinul de lângă *Venera Medicis* cu copiii jucăuşi şi, în afară de figura centrală, întreaga lucrare a lui Dioscoride, *Diomede cu paladiul*. Se ştie că factura reversului celor mai frumoase monezi egiptene şi siriene atinge rar măiestria cu care sunt executate capetele regilor. Marii artişti sunt înţelepţi – chiar când comit neglijenţe: până şi greşelile lor ne sunt poveţe. Se cuvine să privim operele lor aşa cum *1* Lucian privea statuia lui *Jupiter* de Fidias: să ne nităm la *Jupiter*, iar nu la taburetul de sub picioarele lui.

Cunoscătorii şi imitatorii artei eline descoperă în acele capodopere nu numai natura desăvârşită, ci mai mult decât natura însăşi: acea frumuseţe ideală alcătuită – aşa cum ne învaţă un exeget antic al lui

Platon – din imagini făurite de raţiune.

FRUMUSEŢEA CORPORALĂ A VECHILOR GRECI

Trupul cel mai frumos astăzi seamănă, poate, tot atât de puţin cu cel mai desăvârşit corp elin, cât seamănăificle cu fratele său Hercule. Cerul senin şi curat avea o mare înrâurire asupra primei educaţii a grecilor, iar exerciţiile fizice timpurii dădeau trupului nobleţea formelor. Să ne închipuim pe un tânăr spartan născut dintr-un erou şi o eroină, care nu a fost înfăşat niciodată în scutece, care, de la vârsta de şapte ani, obişnuia să doarmă pe pământul gol şi, de mic copil, a

învăţat lupta şi înotul. Să-l comparăm acum cu un tânăr sibarit din vremea noastră, şi apoi să ne întrebăm pe care din cei doi l-ar alege un artist drept model pentru statuia tânărului Tezeu, a lui Ahile, sau chiar a lui Bachus. În primul caz statuia ar înfăţişa pe un Tezeu hrănit cu carne, iar în al doilea caz pe acelaşi erou hrănit cu trandafiri, după cum se exprimă un pictor grec, privitor la două interpretări diferite ale aceluiaşi personaj.

Imboldul la exerciţiile fizice le era dat tuturor tinerilor greci de marile jocuri. Conform legii, ei se pregăteau pentru jocurile olimpice timp de zece luni, chiar la Elis, adică în oraşul unde aveau loc.

Premiile cele mai mari nu erau acordate întotdeauna bărbaţilor. De cele mai multe ori, aşa cum vedem din *Odele* lui Pindar, ele erau conferite unor tineri. Ambiţia cea mai arză 28

toare a tineretului era să fie asemenea divinului

Diagoras1.

Priviţi-l pe indianul iute de picior urmărind un cerb: umorile i se subţiază, nervii şi muşchii devin mlădioşi, au reacţii rapide, tot scheletul îşi pierde din greutate. Astfel îi înfăţişează Ho-mer pe eroii săi, iar pe Ahile îl caracterizează prin agilitatea picioarelor sale.

Exerciţiile dădeau trupului acele contururi masive şi virile ale statuilor maeştrilor elini, fără niciun element de prisos. Din zece în zece zile, tinerii spartani trebuiau să apară goi în faţa eforilor, care le impuneau un regim mai sever acelora ce începeau să se îngraşe. Chiar printre

legile lui Pitagora, exista una care pleda pentru evitarea îngrăşării. Poate datorită acestui fapt, în perioada arhaică, tinerilor greci care se pregăteau pentru întrecerile de lupte nu le era îngăduită, în timpul antrenamentului, decât o alimentaţie lactată.

Orice neajuns fizic era evitat cu grijă şi toţi tinerii atenieni urmau pilda dată de Aldbiade, care refuzase, în tinereţe, să înveţe să cânte din flaut, pentru că această îndeletnicire deforma obrazul.

Pe de altă parte, îmbrăcămintea grecilor era concepută astfel încât să nu lezeze armonia naturală a trupului. Dezvoltarea formelor corporale, îndeosebi a gâtului, şoldurilor şi coapselor, nu era strânsă şi comprimată ca în zilele noastre. Nici măcar sexul frumos nu asculta cu teamă de vreun imperativ al modei: tinerele spartane se îmbrăcau cu veşminte atât de uşoare şi scurte încât erau supranumite

«Fetele ce-şi arată şoldurile».

Se ştie, de altfel, câta grijă aveau grecii să zămislească copii frumoşi. În *Kallipedia2* sa, Quillet nici nu indică toate mijloacele pe care le foloseau în acest scop. Ei mergeau atât de departe, încât încercau din ochi albaştri să facă ochi negri. Concursuri de frumuseţe ce încurajau această pornire

1 Eroul unei ode de Pindar.

2 Carte despre educaţia frumuseţii fizice la anticii

29 elini.

aveau loc la Elis; premiile constau din arme

păstrate în templul Minervei. De judecători iscusiţi şi învăţaţi nu se ducea lipsă, căci, aşa cum ne spune Aristotel, grecii le dădeau copiilor lecţii de desen, încredinţaţi că această artă îi făcea mai apţi să aprecieze frumuseţea trupului.

Frumuseţea originară a băştinaşilor din cele mai multe insule greceşti, (care, de altfel, descind din încrucişări de rase diferite) şi, înainte de toate, farmecul femeilor, îndeosebi la Chios, ne permit să ne închipuim, fără teama de a greşi, frumuseţea strămoşilor lor de ambele sexe, care, în negura timpurilor, se făleau a fi mai vechi decât luna. Mai există şi azi popoare la care perfecţiunea fizică nu este un merit deosebit, deoarece toţi indivizii sunt frumoşi. Călătorii o spun în unanimitate despre georgieni şi poporul cabardin stabilit printre tătarii Crimeii.

Bolile care distrug atâtea frumuseţi şi alterează formele cele mai nobile le erau încă necunoscute grecilor. În operele medicilor elini nu găsim menţionată variola şi niciun grec nu prezenta vreun semn distinctiv ce ar fi amintit de urmele lăsate de vărsat, deşi descrierile lui Homer, de pildă, nu neglijează nici cel mai mărunt amănunt. Nici bolile venerice, nici rahitismul nu atacau încă frumuseţea greoilor. De altfel, tot ceea ce era dat de natură şi artă pentru a făuri această frumuseţe, de la naştere până la desăvârşirea dezvoltării fizice, era păstrat şi împodobit spre folosul perfecţiunii trupeşti, iar noi suntem îndreptăţiţi să afirmăm că, în această privinţă, elinii ne-o kiau cu mult înainte.

Dar într-o ţară care i-a premers Greciei ca patrie a ştiinţei şi a artelor, cura este Egiptul, unde natura era frânată de legi severe, chiar şi cele mai desăvârşite făpturi nu ar fi putut fi descoperite de artişti decât în parte.

În Elada însă, unde oamenii se dedicau plăcerii şi bucuriei încă din adolescenţă şi unde o anumită bunăstare – cum am spune astăzi – burgheză, încuraja în mare măsura libertatea mora30 vurilor, frumuseţea plastică li se dezvăluia artiştilor spre marele folos al artei.

STUDIUL NATURII LA ARTIŞTII ELINI

Şcoala artiştilor erau gimnaziile, unde, ocrotiţi de un sentiment de pudoare generală, tinerii se antrenau goi. Acolo se duceau şi înţeleptul şi artistul: Socrate îi învăţa pe Charmide, pe Autolycus sau Lysis, iar

Fidias îşi îmbogăţea arta cu aceste făpturi frumoase. Artiştii observau mişcările muşchilor, torsiunea trupului, studiau contururile corpului sau urma lăsată în nisip de tinerii luptători.

Admirabila nuditate a trupului se arăta în felurite atitudini fireşti pline de nobleţe, pe care modelele plătite, cu care artiştii lucrează în academiile de pictură din zilele noastre, nu sunt în stare să le imite.

Un simţământ lăuntric creează caracterul adevărului: desenatorul care vrea să imprime operelor sale pecetea adevărului nu va putea să o facă nici în parte, dacă nu găseşte în sinea sa ceea ce sufletul indiferent şi rece al modelului nu trăieşte sau nu este în stare să exprime printr-un

gest care cere sensibilitate sau patimă.

Multe *Dialoguri* platoniciene s-au născut în decorul unui gimnaziu din Atena, ceea ce ne îngăduie să ne convingem de nobleţea sufletească a tineretului; deducem de aici că şi exerciţiile şi atitudinile erau însufleţite de acelaşi simţ al frumosului.

Timerii cei mai chipeşi dansau goa pe scenă, şi Sofocle, marele Sofocle, a fost primul care, în tinereţea sa, a oferit concetăţenilor săi acest spectacol. La misterele din Eleusis, Phryne se scălda în văzul tuturor; ieşind din apă, se înfăţişa artiştilor ca model neîntrecut al *Venerei Anadyomene*. Se ştie că, într-o anume zi de sărbătoare, fetele din Sparta jucau goale în faţa băieţilor. Aceste 31 împrejurări ne vor părea mai lesne de înţeles dacă ne gândim că primii creştini bărbaţi şi femei erau botezaţi goi în aceeaşi apă.

Fiecare sărbătoare oferea deci artiştilor elini prilejul de a se familiariza cu frumuseţea trupească.

În epoca de înflorire a libertăţii, grecii, dotaţi cu simţul umanităţii, refuzară să introducă spectacole sângeroase, iar dacă, a. Şa cum cred unii, acestea erau obişnuite în Asia ionică, ele fuseseră oprite de mult. Regele Siriei Antiohus Epifanes chemă gladiatori din Roma*, îl* grecii avură astfel prilejul să asiste la aceste scene înspăimântătoare; cu timpul, însă, simţul umanităţii se pierdu şi aceste spectacole deveniră şi ele o şcoală a artiştilor. Acolo s-a inspirat Cresilas pentru agonia gladiatorului său, pe chipul

căruia «se putea vedea cât îi mai rămânea din suflet».

FRUMOSUL IDEAL DEPĂŞIREA NATURALISMULUI

Obişnuiţi să studieze natura, artiştii greci fură ispitiţi să facă un pas înainte: ei începură să-şi formeze anumite concepţii generale despre frumuseţea unor părţi ale corpului cât şi a unor raporturi de proporţii, concepţii menite să depăşească natura; modelul lor era o noţiune pur spirituală a naturii, o imagine făurită de raţiune.

Tot astfel s-a născut şi *Galateea* lui Rafael. Într-o scrisoare către contele Baldassare Castiglione, pictorul scria: «Frumuseţea ivindu-se atât de rar printre femei, lucrez după un model imaginar». Zeii şi oamenii erau făuriţi de greci conform unor arhetipuri superioare formelor materiale obişnuite. La zei şi zeiţe, fruntea şi nasul formau aproape o linie dreaptă. Toate femeile celebre au acelaşi profil pe monedele greceşti, deşi în acest caz, nu se mai impunea un model ideal. S-ar putea presupune că acea trăsătură fizică era tot atât de firească la greci ca şi nasul plat la calmâci şi ochii mici la chinezi. Ochii mari ai capetelor gravate pe monezi şi pietre greceşti vin în ajutorul acestei ipoteze.

Când grecii gravau pe monezi capetele împărateselor romane rămâneau credincioşi aceluiaşi ideal:

profilul Liviei sau Agripinei nu se deosebeşte prin nimic de acela al Artemisei sau Cleopatrei. Cu toate acestea legea impusă de tebani: «De nu vei

imita natura ou stricteţe, vei fi pedepsit», era respectată şi de alţi artişti din Grecia. Atunci când blândul profil elin ar fi împiedicat un portret să semene cu modelul, ei se închinau adevărului natural, după cum ne arată, de piidă, iru-mosul portret al Iuliei, fiica împăratului Titus, executat de Evodus.

Legea supremă, însă, a fost întotdeauna acea «de a-i zugrăvi pe oameni totodată asemănători şi mai frumoşi decât sunt», ea presupune neapărat din partea marilor artişti intenţia de a reda o natură mai frumoasă, chiar desăvârşita. Polygnot nu s-a îndepărtat de această lege niciodată.

Chiar atunci când, aşa cum se povesteşte, unii artişti îl imitau pe Praxitele, căruia ibovnica sa Cratina ia servit drept model pentru *Venera din Lnidos*, sau pe acei pictori care, zugrăvind Graţiile după chipul

Laisei, nu contraveneau legilor fundamentale ale artei. Frumuseţea sensibilă îi era dată artistului de natură, cea ideală de nobleţea trăsăturilor; de la prima el împrumuta omenescul, iar de la a doua divinul.

Cine ştie să pătrundă în însăşi inima artei, comparând construcţia figurilor eline cu operele de azi, mai cu seamă atunci când artistul s-a lăsat îndrumat de natură mai mult decât de gustul antic, va descoperi frumuseţi nebănuite.

Carnaţia personajelor zugrăvite de maeştrii moderni, îndeosebi a acelor părţi ale corpului constrânse de veşminte, prezintă încreţituri prea vizibile; la greci însă, unde cutele apar uniform pe

trupuri sustrase oricărei constrângeri, fiecare cută se naşte mlădios dintr-alta, alcătuind un tot de o rară nobleţe. Acele capodopere ne înfăţişează o piele care, fără a fi perfect întinsă, acoperă 33 numai foarte delicat un ţesut sănătos ce o împlineşte evitând formarea unor îngroşări evidente, orice mişcare a părţilor mai pline imprimă un avânt armonios trupului întreg. Niciodată – aşa cum se poate vedea pe corpul nostru – pielea nu face acele cute mărunte, ce par desprinse de carne.

Tot astfel se deosebesc operele mai noi de cele greceşti printr-o mulţime de amănunte neînsemnate şi o proliferare de gropiţe executate într-o manieră prea senzuală; atunci când acestea apar la o statuie antică, ele sunt distribuite cu parcimonie, abia schiţate, şi devin vizibile numai pentru un ochi exersat, căci se integrează tuturor volumelor unui corp perfect.

După toate probabilităţile, trupurile grecilor, ca şi operele maeştrilor lor, prezentau o armonie desăvârşită, cu mai nobile raporturi între părţi şi proporţii mai generoase decât ale noastre; la greci pielea nu se încorda pe trupuri slabe umbrite de nenumărate adâncituri.

Nu putem merge decât până la limitele probabilităţilor, dar această ipoteză merită să fie studiată mai îndeaproape de către artişti şi cunoscători ai artei, cu atât mai mult cu cât se cuvine ca veneraţia monumentelor eline să nu mai fie însoţită de o prejudecată: mulţi cred, într-adevăr, că patina timpului ajunge pentru a face

din imitaţie un merit.

În această privinţă, părerile artiştilor se deosebesc, şi chestiunea ar trebui dezbătută mai pe larg decât în aceste pagini.

IMITAŢIA GRECILOR DUCE LA O MAI FIDELA IMITAŢIE A NATURII

Se ştie că marele Bernini se numără printre artiştii care nutreau ambiţia de a rivaliza cu grecii pe tărâmul frumuseţii, atât naturale cât şi ideale. Pe de altă parte, el credea că natura conferă tuturor elementelor ei o frumuseţe proprie, şi că misiunea artei constă în a o descoperi. El se lăuda de a se fi eliberat de o prejudecată prin contemplarea *Venerei Medicis*: farmecul statuii îl învă

34

şase, după o îndelungată trudă, să descopere şi în natură frumuseţi nebănuite.

Aşadar, *Venera* a fost aceea care i-a îngăduit să găsească splendori ce nu le vedea la început decât în artă, şi pe care, fără zeiţă, nici nu le-ar fi căutat în natură. Suntem îndreptăţiţi să deducem de aci că frumuseţea statuilor eline este mai lesne de descoperit decât aceea ce se ascunde în natură, că prima este deci mai emoţionantă, mai concentrată decât cealaltă. Cercetarea naturii este o cale mai anevoioasă spre cunoaşterea frumosului desăvârşit, decât studiul artei antice. Bernini, care îi îndrepta pe tinerii artişti mai cu seamă către frumosul în natură, nu pare, aşadar, a le fi arătat drumul cel mai scurt.

Imitarea frumosului natural se poate face în

două feluri: artistul ori îşi alege un singur obiect, ori alcătuieşte un tot din observaţiile culese pretutindeni. Prima cale duce la copii fidele, la portret, de pildă, la maniera pictorilor olandezi. A doua, însă, duce la frumosul absolut şi la imaginea sa ideală; a fost calea aleasă de greci. Iată deosebirea dintre ei şi noi: chiar atunci când lucrau după modele de o frumuseţe mediocră, grecii erau însufleţiţi de frumosul natural, pe care aveau zilnic prilejul de a-l observa, pe câtă vreme nouă ni se înfăţişează acea splendoare prea rar, şi mai niciodată aşa cum ar dori artistul să o vadă.

Noi nu suntem în stare să zămislim trupuri perfecte ca acela al lui Antinous Admirândus1, şi imaginaţia noastră nu poate născoci nimic care să întreacă frumuseţea supraomenească a lui Apollo de la Vatican:

aci ni se înfăţişează ce pot făuri împreună natura, spiritul şi arta.

Prin imitarea acestor capodopere, inteligenţa se ascute mai repede căci, în parimul procedeu, găsim concentrat tot ce este răspândit în natură, iar în al doilea ne dam seama în ce măsură frumosul natural se depăşeşte pe sine însuşi cu o îndrăzneală stăpânită de înţelepciune. Imitaţia ne va

1 Favoritul Împăratului Hadrian, renumit pentru fru35 museţea sa.

Învăţa să chibzuim şi să credem fără greş, pentru că în faţa ochilor noştri se întind hotarele supreme ale unui frumos totodată omenesc şi divin.

Artistul, care, bizuindu-se pe aceste principii, îşi lasă mâna şi simţurile conduse de legile frumosului elin, va şti cu siguranţă să imite natura. Conceptul de totalitate, de perfecţiune, prezent în natura antichităţii, va clarifica, spre a o înfăţişa mai plastic, noţiunea de fragmentar, caracteristică naturii noastre: descoperind splendorile naturii, artistul le va lega de frumosul desăvârşit şi, orientându-se după nobleţea formelor ce-i stau mereu în faţă, îşi va stabili legi proprii.

Abia atunci va putea el – şi mai ales pictorul – să imite natura în voie, ori de câte ori arta îi îngăduie să părăsească marmura (pentru a reda veşminte, de pildă) şi să-şi acorde, ca şi Poussin, mai multă libertate. Michelangelo spunea: «Cel ce mereu merge pe urmele altora nu va fi niciodată printre primii, iar cel ce nu este în stare să creeze o operă personală, nu va şti măcar să folosească operele altora».

Cei cărora natura le-a zâmbit, [sufletele] cărora Titan le-a plăsmuit inimile cu îndemânare şi dintr-un pământ mai bun Juvenal) au deci prilejul să devină, la rândul lor, autorii unor opere originale.

În spiritul acesta se cuvine să înţelegem o observaţie făcută de Piles despre Rafael, care, tocmai în perioada când a fost surprins de moarte, se hotărăşte să nu mai lucreze în marmură, ci să se supună total naturii.

Gustul rafinat al antichităţii pare să-l fi îndrumat pe pictor până şi în peregrinările lui prin

natura cea mai umilă, şi, în virtutea unei subtile alchimii, toate observaţiile făcute de pictor în acest sens s-au transformat în însăşi esenţa sa sufletească.

Ar fi putut poate să le confere tablourilor sale mai multă varietate, un colorit mai viu, un joc mai delicat de umbre şi lumini, costume mai impozante; personajele sale, însă, nu ar fi atins prin 36 aceasta niciodată valoarea contururilor nobile şi a sublimului sufletesc moştenite de la greci. Superioritatea imitării antichităţii faţă de cea a naturii ar fi mai evidentă dacă am compara doi tineri artişti la fel de înzestraţi, dintre care unul ar studia arta antică, pe când al doilea ar cerceta doar natura. Acesta din urmă ar reda-o aşa cum o vede: de-ar fi italian, ar zugrăvi personaje asemănătoare chipurilor lui Caravaggio; olandez (şi talentat) ar picta în stilul lui Jacob Jordaens; francez, l-ar imita pe Stella. Primul tânăr, însă, ar recrea natura aşa cum şi-ar dori-o ea însăşi şi personajele le-ar picta aşa cum făcea Rafael.

VALOAREA DESENULUI CONTURURILE

Simpla imitare a naturii îl învaţă pe artist totul, în afara artei de a desena contururi corecte: pe acest tărâm, singurii dascăli sunt grecii. Contururi de o rară nobleţe unesc sau circumscriu toate părţile statuilor lor, înfăţişând natura desăvârşită şi frumuseţea ideală; mai bine zis, datorită acestor contururi au atins arta supremă. Eufranor, devenit celebru după moartea lui Zeuxis, trece drept primul artist care a conferit

contururilor măreţia stilului.

Nenumăraţi artişti mai apropiaţi de noi în timp au încercat – de cele mai multe ori în zadar – să imite contururile eline. Marele Rubens se află, în această privinţă, foarte departe de proporţiile greceşti, mai ales în pânzele pictate înaintea călătoriei sale la Roma, unde avea să-i studieze pe antici.

Acea linie care desparte robusteţea naturii de prisosul ei este extrem de fină; cei mai mari maeştri ai artei noi au făcut abstracţie de această graniţă în ambele direcţii. Cei ce fugeau de conturuiri descărnate umflau corpurile cfegraţios, iar cei ce voiau să evite opulenţa exagerată zugra-37 veau figuri famelice.

Singurul despre care s-ar putea afirma că atinge virtuozitatea artiştilor antici este Michelangelo – şi aceasta numai când făureşte trupuri masive şi musculoase din timpuri eroice; corpurile tinere şi delicate nu-a reuşesc la fel, iar cele feminine se transformă la el în amazoane.

Grecii, în schimb, par a schiţa contururi fine ca firul de păr, până şi în pietrele lor tăiate cu atâta minuţie şi gingăşie. Ajunge să privim statuile lui Dioscoride, Diomede şi Perseu sau pe Heracle sculptat de

Teucer, pentru a fi siliţi să mărturisim că grecii sunt inimitabili.

Arta supremă în trasarea contururilor i se atribuie însă lui Parrhasias.

Chiar şi sub veşmintele lor, statuile eline lasă să se ghicească contururi de o rară măiestrie, ca şi

când artistul ar fi vrut să arate prin transparenţa marmurei admirabila arhitectură a trupului. Exemple grăitoare în această direcţie sunt statuile celor trei Vestale şi a Agripinei din Cabinetul regal de antichităţi din Diresda. Stilul lor este nobil. După cum se presupune, Agripina nu ar fi mama lui Nero, ci soţia lui Germanious, deoarece seamănă foarte bine cu statuia în picioare a acesteia din urmă, păstrată în galeria Bibliotecii San Marco, la Veneţia. În cazul nostru este vorba de statuia, mai mare decât în natură, a unei femei şezând ce-şi sprijină capul în mâna dreaptă. Chipul ei frumos dezvăluie un suflet atât de preocupat şi îngrijorat încât pare absent la toate evenimentele din afară. Ne este îngăduit să presupunem că artistul a reprezentat-o pe eroină în clipa când i se anunţa surghiunul pe insula Pandataria.

Celor trei Vestale le aducem o dublă veneraţie. Sunt primele descoperiri importante făcute la Herculanum; dar ceea ce le face şi mai preţioase este maniera inegalabilă în care le sunt tratate veşmintele, în această privinţă, ele pot sta alături – mai ales cea care depăşeşte mărimea naturală – de *Flora*

Farnese şi de alte opere eline de prim ordin. Celelalte două (în mărime naturală) se aseamănă atât de mult, încât par a aparţine aceluiaşi sculptor; ele nu se deosebesc decât prin capetele lor, care nu 38 l au aceeaşi valoare artistică. Capul cel mai reuşit are părul creţ despărţit în şuviţe pornind de la frunte şi legate în spate. La cealaltă

statuie, părul este netezit spre spate, iar cârlionţii din faţă sunt prinşi cu o panglică. Capul statuii pare a fi fost sculptat de o mână dibace şi substituit ulterior originalului.

Niciuna din cele două statui nu are capul acoperit cu un văl; totuşi putem identifica în ele două vestale, căci mai există şi alte portrete de preo-tese ale Vestei fără văl. Mai probabil s-ar putea conchide că amplele falduri pe care rochia le face înapoia gâtului ar indica, după cum se vede şi la

Vestala cea mai mare, că vălul, care face parte din veşmânt, s-a lăsat în spate.

Trebuie ştiut că aceste trei exemplare divine au constituit punctul de plecare al descoperirii comorilor de la Hexculanum.

Ele s-au ivit într-un timp când amintirea oraşului era încă învăluită în uitare, aşa cum oraşul însuşi se afla acoperit de cenuşă; catastrofa a cărei victimă fusese cetatea nu mai era cunoscută decât din mărturiile lui Pliniu cel tânăr despre sfârşitul vărului său; el însuşi era, de altfel, menit să dispară în ruinele brasului distrus.

Aceste capodopere ale artei eline erau de mult admirate sub cerul Germaniei, când Neapole nici nu poseda vreuna din statuile găsite la Herculanum.

Ele fuseseră dezgropate în 1706, la Porţiei, Ungă Neapole, sub o bolta prăbuşită, cu prilejul săpăturilor efectuate pentru zidirea temeliilor vilei prinţului d’Elbeuf; curând după aceea, aduse la Viena, intrară, împreună cu alte statui de

marmură şi bronz, în posesia prinţului Eugen.

Dorind să le expună într-un loc demn de ele, acest mare cunoscător al artei clădii o «Sala terrena»

anume pentru cele trei Vestale şi alte câteva opere. Când se răspândi zvonul ca statuile vor fi vândute, toţi artiştii şi toată Academia din Viena fură cuprinşi de indignare, iar când acestea luară drumul 9

Dresdei, toţi le urmăriră ou lacrimi în ochi.

Vestitul Matielli, căruia Polyclet îi împrumutase simţul proporţiilor şi Fidias dalta, execută, înainte ca statuile să părăsească Viena, copii fidele de lut după cele trei Vestale, pentru a se mângâia de plecarea lor. După câţiva ani, le urmă şi el şi îmbogăţi Dresda cu capodopere nepieritoare. Acolo, el continuă să studieze, pe cele trei statui, arta drapării, artă în care a excelat până la adânci bătrâneţi, iar vârsta pare a fi contribuit la frumuseţea lucrărilor sale.

DRAPAREA

Acest termen cuprinde toate regulile despre arta de a îmbrăca nuditatea statuilor şi de a dispune veşmintele în falduri. După frumosul natural şi nobleţea contururilor, ştiinţa aceasta constituie a treia virtute a operelor antice.

Draparea Vestalelor demonstrează stilul cel mai înalt, cutele mărunte se nasc din căderea delicată a părţilor mai bogate, pentru a se pierde din nou cu o libertate plină de nobleţe şi o delicată armonie în desăvârşirea întregului, fără a ascunde contururile nudităţii. Prea puţini sunt maeştrii

moderni care, în acest domeniu al artei, nu au niciun cusur.

Să facem însă dreptate unor mari artişti – îndeosebi anumitor pictori – mai recenţi care, urmând drumul deschis de greci, şi-au îmbrăcat personajele ca şi ei, fără a contraveni naturii sau adevărului. Grecii îşi drapau modelele în veşminte subţiri şi ude care, după cum ştiu toţi artiştii, se lipeau de trup, lăsând să se ghicească nuditatea. Peste celelalte veşminte, femeile purtau unul foarte subţire numit

«peplon», adică văl.

Anticii nu au zugrăvit întotdeauna veşminte cu falduri mărunte, cum, de altfel, putem vedea după câteva lucrări renumite, mai ales după vechile picturi şi busturi. Frumosul bust al lui Cara-calla, aflat la

Muzeul de antichităţi din Dresda, este cea mai bună dovadă pentru aceasta.

În timpurile mai noi, s-au purtat veşminte mai complicate, câteodată chiar din stofe grele, îmbră40 cate unul peste altul, aşa încât nu puteau forma falduri atât de delicate şi de suple ca la greci. Faptul acesta le-a oferit maeştrilor prilejul să trateze părţile mai greoaie ale costumului într-un stil nou care nu cere mai puţină măiestrie decât maniera grecilor.

Cari Maratta şi Franz Solimena pot fi consideraţi drept cei mai mari în această artă. Şcoala veneţiană mai nouă, încercând să facă un pas înainte, a căzut în exagerare; căutând să prezinte numai părţi deosebit de bogate, a pictat

veşminte rigide şi greoaie.

SUFLETUL, EXPRESIA UMANULUI NOBILA SIMPLITATE

Caracteristica principală a capodoperelor eline este, în ultima analiză, simplitatea nobilă şi măreţia calmă a atitudinii şi a expresiei. După cum adâncimile/ mării sunt veşnic potolite, oricât de furtunoase ar fi valurile de la suprafaţa ei, tot astfel nu poate patima să tulbure liniştea sublimă a sufletului şi a expresiei.

În ciuda chinurilor cumplite, sufletul acesta apare pe faţa – şi nu numai pe faţa lui Laocoon. Durerea trădată de toţi muşchii, de toate tendoanele trupului, durerea pe care, privind numai partea inferioară a corpului contractat de suferinţă, ni se pare că o resimţim chiar noi, acea durere nu se manifestă totuşi printr-o expresie sau atitudine de mânie. Omul acesta nu scoate strigătul înspăimântător de care pomeneşte Vergiliu, vorbind despre Laocoon. Felul cum deschide gura nu-i permite să strige; auzim aci mai curând acel oftat sugrumat şi înfricoşat evocat de Sadolet. Chinurile îndurate de trup şi măreţia sufletului par a apăsa cu aceeaşi putere pe toate părţile corpului. Laocoon suferă, desigur, dar el suferă ca şi Filoctet al lui Sofocle: durerea lui ne cotropeşte sufletul, dar şi noi ne-am dori să suportăm chinul ca acest 41 bărbat sublim.

A da expresie unui asemenea suflet înseamnă a depăşi cu mult arta de a reproduce frumosul plastic: artistul era înzestrat cu aceeaşi tărie spirituală cu care a însufleţit marmura. Artiştii

greci erau şi înţelepţi, şi Metrodor nu era decât unul dintre ei. Înţelepciunea înfrăţită cu arta le insufla statuilor o spiritualitate ieşită din comun.

Dacă artistul l-ar fi îmbrăcat pe Laocoon cu veşmântul preotului, emoţia, provocata în noi de chinurile personajului nu ar fi fost nici pe jumătate atât de sensibilă. Bernini afirma chiar că înţepenirea unei coapse a hui Laocoon arată că veninul şarpelui începuse să-şi facă efectul.

Toate statuile eline ale căror atitudini nu poartă pecetea înţelepciunii, ci dau dovadă de patimă sălbatică, cad în acel păcat pe care artiştii antici îl numeau *parenthyrsis*.

Cu cât trupul adoptă o atitudine mai sobră, cu atât mai mult devine el expresia adevărată a sufletului; în toate atitudinile care nu sunt ale liniştii şi ale seninătăţii, sufletul se află într-o stare nefirească, forţată. Tulburat de patimi necruţătoare, acesta prezintă caracteristici extrem de plastice; dar abia împăcarea şi seninătatea îi conferă măreţie şi nobleţe. Dacă grupul Laocoon nu ne-ar înfăţişa decât durere, am vorbi de parenthyrsis; de aceea, dornic de a contopi nobleţea cu caracterul specific al eroului, artistul a născocit o atitudine cât mai apropiată de seninătate în ciuda suferinţei. Deşi senin, sufletul se cere caracterizat prin trăsături care-i sunt proprii şi pe care nu le mai are niciun alt suflet, pentru că numai astfel artistul îl poate crea în acelaşi timp împăcat şi răscolitor, stăpânit, fără a fi nepăsător sau apatic. Polul opus acestor concepţii este gustul vulgar al artiştilor din zilele

noastre, îndeosebi al începătorilor. Ei nu se pot entuziasma decât pentru opere în care extravaganţa atitudinilor şi a temelor este însufleţită de o patimă supărătoare pe care ei o numesc francheţă şi duh. În ochii lor, culmea artei constă în a stabili echilibrul ritmic

1 Expresie artistică retorică. Patetism exagerat.

42

al părţilor coordonate, în care văd esenţa însăşi a unei autentice capodopere. Personajelor se străduiesc să le dea un suflet aidoma unei comete eliberate de legile traiectoriei; în fiecare personaj, ei var să regăsească un Aiax sau un Capaneus.

Ca şi oamenii, artele frumoase au o tinereţe; începutul lor se aseamănă cu primele încercări ale artiştilor: se complac numai în grandilocvenţă şi extravaganţă. Astfel era muza tragică a lui Eschil, care îl acoperă pe Agamemnon cu atâtea hiperbole încât eroul devine mai greu de înţeles decât scrierile lui Heraclit. Putem presupune că primii pictori greci pictau la fel cum a scris primul lor bun poet tragic.

Violenţa trecătoare este cea care deschide toate acţiunile omeneşti; stabilitatea, esenţa lucrurilor se dezvăluie mai târziu. Pentru a o putea admira, însă, este nevoie de timp; doar marii artişti au sufletul învăluit în acea seninătate esenţială. Patimile violente însă sunt preferate chiar de discipolii acestora.

Artiştii înţelepţi ştiujcâte piedici ascund subiectele ce par uşor de – irmtat: *Incit fiecare speră pentru sine acelaşi /lucru, să se ostenească mai mult, dar să nu muncească în zadar*.

Marele desenator La Fage nu i-a putut ajunge pe antici. În operele lui nu există decât mişcare. De le privim] suntem distraţi, parcă solicitaţi din toate părţile, \ca şi când ne-am afla într-o societate unde toţi vorbesc deodată.

Simplitatea nobilă şi măreţia calmă a statuilor eline caracterizează şi scrierile greceşti din epoca de aur, scrierile ce poartă pecetea şcolii lui Socrate. Rafael a ajuns la aceeaşi măreţie datorită imitaţiei artiştilor antici.

Numai un artist înzestrat cu frumuseţea sa fizică şi spirituală era în măsură să înţeleagă, după atâtea secole, adevăratul caracter al antichităţii, şi aceasta – supremă fericire – la o vârstă când sufletele vulgare sau neajunse la maturitate rămân insensibile la adevărata măreţie.

Operele sale se cuvine să le privim cu ochi ce 43 au învăţat să se bucure de asemenea splendori şi cu gustul moştenit de la antici. Atunci, vom înţelege semnificaţia şi grandoarea ce o iradiază seninătatea tainică a personajelor principale din tabloul său *Attila*. Episcopul Romei, care-l convinge pe regele hunilor să renunţe la distrugerea cetăţii, nu face gesturile, nu are mimica unui orator, ci apare ca un om respectabil, care, prin simpla sa prezenţă, potoleşte spiritele; asemeni eroului descris de Vergiliiu: *Atunci când privesc un bărbat atât de respectabil prin pietate*

şi merite, tac şi stan de faţă cu urechile ciulite, el îl înfruntă pe tiran cu o faţă luminată de încredere în Dumnezeu. Cei doi apostoli nu plutesc în văzduh ca doi îngeri ai răzbunării, ci – dacă ne este îngăduit să asemuim sacrul cu profanul

— Ca Jupiter, personajul lui Homer care, cu o singură clipire, zguduie Olimpul.

Algardi, care a împodobit un altar din bazilica Sfântul Petru din Roma cu aceeaşi temă într-o versiune proprie, nu s-a înălţat îndeajuns şi n-a ştiut să confere celor doi apostoli impresionanta măreţie ce le-o dăruise marele său înaintaş. *Apostolii* lui Rafael sunt solii regelui legiunilor cereşti; în tabloul lui Algardi, ei apar ca nişte războinici muritori purtând arme făurite de oameni.

O superbă pânză a lui Guido Reni, *Sfântul Mihai*, aflată în Biserica Capucinilor din Roma, nu a găsit decât prea puţini admiratori în stare să guste maiestatea conferită arhanghelului de către pictor. Cei mai mulţi îl preferă pe *Sfântul Mihail* al lui Conca, a cărui faţă exprimă furia şi setea de răzbunare, pe câtă vreme arhanghelul lui Reni, după ce a doborât pe duşmanul lui Dumnezeu şi al omului, pluteşte deasupra sa cu o impasibilitate senină, lipsită de orice mânie.

Aceeaşi seninătate i-o conferă poetul britanic «îngerului răzbunării» care pluteşte deasupra Angliei, şi cu care îl compară pe învingătorul de la Blenheim.1

1 Este vorba de poezia *Campania de la 1704* de Joseph Addison. F

MERITELE NOII PICTURI

Tot ce se poate afirma despre sculptura grecilor ar trebui, în mod logic, să se afirme şi despre pictura lor. Timpul şi violenţa oamenilor, însă, ne-au smuls mijloacele ce ne-ar fi dat posibilitatea sa facem afirmaţii incontestabile.

Pictorilor greci li se recunoaşte darul desenului şi al expresivităţii, atât şi nimic mai mult; legile perspectivei, arta compoziţiei, coloritul li se contesta total. Verdictul acesta se sprijină, în parte, pe basoreliefuri, şi, în parte, pe picturile antice (nu se poate spune eline) ce au fost descoperite chiar la

Roma şi în împrejurimile ei, pe bolţile subterane din palatele zidide de Mecena, Titus, Traian şi Antonini; s-au păstrat numai vreo treizeci din ele, iar unele nu sunt decât mozaicuri… Alţi autori au observat înaintea mea că Poussin a studiat amănunţit *Nunta Aldobrandini*, că mai posedăm desene făcute de Annibale Carracci după pretinse lucrări ale lui Mă>reus Corioianus, că există şi o izbitoare asemănare între1 capetele lui Guido Reni şi cele din celebrul mozaic *Răpirea Europei*, Dacă asemenea fresce ar fi suficiente spre a ne îngădui să ne formam o judecată temeinică despre pictura antică, am fi îndreptăţiţi, bazându-ne pe aceste vestigii, să contestăm până şi arta desenului şi a expresivităţii la aceşti artişti.

Pereţii teatrului lui Hercule împodobiţi cu fresce, reprezentând personaje în mărime naturală, fac, după cum se spune, o impresie defavorabilă. După mărturia unui artist, desenul

este ori mediocru, ori chiar defectuos, şi el citează câteva exemple: Tezeu, învingătorul Minotaurului, înconjurat de tineri Atenieni care îi sărută mâinile şi îi cuprind genunchii; Flora, însoţită de Hercule şi de un faun; pretinsa judecată a decemvirului Ap-pius Claudius. Celor mai multe capete le lipseşte, pare-se, orice expresivitate, iar Appius Claudius este lipsit până şi de caracter.

Aceasta, însă, este tocmai dovada că picturile amintite sunt opera unor artişti mediocri; arta

$ proporţiilor frumoase, a contururilor şi a expresivităţii, pe care o posedau sculptorii elini, va fi fost, fără îndoială, cunoscută şi de pictori. Elementele artei care li se conced pictorilor antici nu epuizează domeniul în care artiştii moderni îşi pot arăta măiestria.

Aceştia din urmă sunt incontestabil superiori înaintaşilor în arta perspectivei; ori câte argumente savante am aduce în favoarea celor dintâi, faptul acesta rămâne în picioare. Legile compoziţiei şi ale orândulrii le erau cunoscute anticilor numai parţial şi imperfect, aşa cum dovedesc basoreliefurile datând din epoca când arta greacă era în floare la Roma.

Şi în privinţa coloritului atât mărturiile scrise cât şi vestigiile picturilor antice par a pleda în favoarea artiştilor moderni.

În pictură, mai multe genuri au atins de asemenea culmile perfecţiunii în epoca modernă. Animalierii şi peisagiştii noştri i-au depăşit pe cei antici. Speciile de animale deosebit de frumoase care trăiau sub alte ceruri nu par a le fi fost

cunoscute, dacă judecăm după exemple izolate, cum ar fi cazul lui Marc

Aureâiu, cei doi cai din Monte Cavallo, ba chiar caii – atribuiţi lui Lisipp – ce se află deasupra portalului bisericii San Marco la Veneţia, Boul Farnese şi celelalte animale ale acestui grup.

În treacăt fie spus, anticii nu au observat la cai mişcarea diametrală a picioarelor, aşa cum apare aceasta la caii din Veneţia şi pe monedele vechi. Câţiva artişti moderni le-au urmat exemplul din neştiinţă, şi şi-au găsit chiar şi adepţi.

Peisagiştii noştri, îndeosebi pictorii olandezi, datorează frumuseţea tablourilor lor mai ales picturii în ulei: coloritul lor a dobândit astfel mai multă forţă, bucurie şi nobleţe, iar natura însăşi, manifestându-şi splendoarea sub un cer mai noros şi umed, a contribuit mult la evoluţia acestui gen.

Caracterele amintite – şi altele trecute cu vederea – care îi situează pe pictorii moderni mai presus de înaintaşii lor, meritau să fie puse în relief mai temeinic decât până acum. 46

GÂNDIREA ABSTRACTA ÎN ARTA ALEGORIA

Pentru a extinde sfera artei, este necesar un pas important. Artistul care se pregăteşte să părăsească – sau a şi părăsit – drumurile bătătorite, se încumetă să-l facă; piciorul său, însă, rămânând lipit de marginea prăpastiei, el se simte neputincios.

De câteva secole încoace, pictorii nu au tratat aproape decât subiecte religioase, fabule şi metamorfoze. Le-au tratat în atâtea feluri, îmbogăţindu-le cu atâtea născociri, încât

cunoscătorii şi amatorii de artă sunt cuprinşi de plictis, ba chiar de repulsie privindu-le.

Artistul dotat cu o minte care a învăţat să gândească îşi cunoaşte cugetul lucrând la o Dafne sau la un

Apollo, la câte o *Răpire a Proserpinei* sau a *Europei*... El caută să se manifeste ca poet, reprezentând figuri prin mijlocirea imaginilor, adică prin alegorii.

Pictura îşi extinde domeniul şi asupra unor obiecte ce scapă simţurilor; aceste obiecte alcătuiesc scopul ei suprem, iar grecii, după cum ne spun textele antice; s-au străduit să-l atingă. Parr-hasios, un pictor care, ca şi Aristide, dădea expresie sufletului, a fost, zice-se, în stare să tălmăcească până şi caracterul unui popor întreg. El îi înfăţişa pe atenieni aşa cum erau: totodată buni şi Cruzi, uşuratici şi dârji, viteji şi laşi. Dacă reprezentarea unei abstracţiuni este posibilă, atunci singura cale este aceea a alegoriei, a imaginilor ce dau formă conceptelor universale.

Artistul. Se află aici într-un deşert. Limba indienilor sălbatici, atât de lipsită de asemenea concepte şi de orice termen care ar putea desemna cunuaşterea, spaţiul, timpul etc, este la fel de săracă în privinţa acestor semne ca şi pictura din zilele noastre. Pictorul care năzuieşte la depăşirea posibilităţilor unei simple palete se străduieşte să-şi constituie o cultură vastă în care ar putea găsi semne, pline de înţeles şi accesibile simţurilor noastre, pentru desemnarea obiectelor imperceptibile senzorial. O astfel de operă, nu a

fost încă realizată; încercările ce s-au făcut nu sunt destul de remarcabile şi nu şi-au atins măreţul scop… Astfel se explică de ce până şi cei mai mari pictori şi-au ales numai modele cunoscute. În loc să reprezinte, în galeria Farnese, prin simboluri universale şi imagini plastice, faptele ilustre ale dinastiei Farnese, Annibale Carracci şi-a arătat toată măreţia în reprezentarea unor istorioare binecunoscute.

Galeria regală din Dresda posedă, fără îndoială, comori alcătuite din operele celor mai vestiţi maeştri, fiind poate cea mai bogată galerie din lume. Maiestatea Sa, fin cunoscător, călăuzindu-se după cele mai severe criterii, a ales lucrările cele mai desăvârşite din fiecare gen; dar cât de puţine opere istorice cuprinde acea galerie regală! Iar tablourile alegorice şi poetice sunt şi mai rare.

Dintre toţi pictorii eminenţi, marele Rubens s-a încumetat primul să păşească pe drumul cel nou; fiind poet avântat, el a pictat pânze măreţe. Datorită iscusinţei unor gravori, tablourile ce împodobesc galeria palatului Luxembourg sunt cunoscute în lumea întreagă. În urma lui Rubens, nu a fost realizată, în acelaşi gen, o operă mai înălţătoare decât cupola Bibliotecii Imperiale din Viena, pictată de Daniel Gran, după care Sedelmayer a executat gravuri în acvaforte. Faţă de opera nobilă şi savantă a artistului german, *Apoteoza lui Hercule* de Le Moine, (aluzie la cardinalul Hercule de Fleury), pe care o vedem la Versailles şi cu care Franţa se mândreşte de parcă

ar fi cea mai grozavă compoziţie din lume, se înfăţişează ca o alegorie vulgară şi ieftină; ea este doar un ditiramb ale cărui intenţii ambiţoase se referă la un nume din calendar. Aici ar fi fost locul unei opere grandioase şi suntem îndreptăţiţi să ne mirăm de ce nu a fost executată. Dar înţelegem totodată cauza acestui eşec, deşi tavanul cel mai frumos al castelului regal era menit să înfăţişeze apoteoza unui ministru.

Artistul are nevoie de o operă la care au contribuit toate miturile, cei mai înaripaţi poeţi antici şi moderni, înţelepciunea ocultă a multor popoare, monumentele antichităţii reprezentând pe pietre, medalii şi unelte, acele imagini şi figuri plastice, datorită cărora conceptele universale au fost realizate într-o formă poetică.

Un material atât de bogat s-ar putea rândui pe categorii comode pentru a fi interpretat şi aplicat la cazuri specifice, spre instruirea artiştilor.

Astfel s-ar deschide larg calea imitării antichităţii, iar operele noastre ar avea nobleţea harului care caracteriza arta elină.

Vitruviu se plângea amarnic, încă pe vremea sa, de vicierea bunului gust; în ornamentaţia actuală, decăderea gustului este şi mai izbitoare. Studiul temeinic al alegoriei i-ar reda puritatea, respectând totodată adevărul şi raţiunea.

Zorzoanele şi ornamentele în chip de scoică, nelipsite în decoraţia actuală, sunt la fel de departe de natură ca şi candelabrele lui Vitruviu, împodobite cu palate şi castele minuscule. Alegoria ne-ar putea învăţa să potrivim până şi

cele mai neînsemnate ornamente locului unde ele se află: *Ştiind să-i dea fiecăruia ceea ce îi este propriu* Horaţiu).

De cele mai multe ori, picturile plafonului şi cele de deasupra uşilor iau simpla menire de a umple un gol, de a acoperi o suprafaţă care nu poate fi aurită peste măsură. Departe de a fi în armonie cu situaţia proprietarului, adesea ele îl dezavantajează. /

De teama spaţiilor goale, pereţii sunt încărcaţi; iar tablourile golite de orice substanţă au rolul de a se substitui golului.

Iată de ce un artist, lăsat să lucreze în voie, alege de multe ori, din lipsă de imagini alegorice, modele care, în loc de a-l onora pe cel căruia îşi închină arta, îl satirizează; şi dacă i se cere pictorului să execute tablouri lipsite de înţeles, este moate dintr-o măsură de precauţie.

Dar şi tablouri de acest gen sunt greu de realizat; în sfârşit: *se plăsmuiesc imagini amăgitoare, ca în somnul bolnavilor* Horaţiu).

Astfel i se răpesc picturii mijloacele ei cele mai eficiente, anume posibilitatea de a înfăţişa obiecte nevăzute, trecute şi viitoare.

Acele picturi, însă, care, aşezate la un loc potrivit, şi-ar putea pune în valoare întreaga semnificaţie, nu produc niciun efect din pricina greşitei lor aşezări. Proprietarul unei case noi va încununa poate uşile înalte ale încăperilor cu mici picturi ce contravin atât punctului de fugă cât şi legilor perspectivei. Mă refer la picturile care fac parte din ornamentele fixe, iar nu la cele

orânduite simetric într-o colecţie.

Alegerea decoraţiunilor în arhitectură este, câteodată, tot atât de puţin fericită; armele şi trofeele care împodobesc câte un pavilion de vânătoare par tot atât de nepotrivite ca şi *Ganimede şi Vulturul* sau

Jupiter fi Leda aşezaţi sub basoreliefurile uşilor de bronz ale bazilicii Sfântul Petru din Roma.

SCOPUL FINAL AL ARTEI

Toate artele urmăresc un dublu scop: să ne facă plăcere şi totodată să ne instruiască; de aceea numeroşi peisagişti vestiţi au crezut că şi-ar îndeplini misiunea numai pe jumătate dacă n-ar adăuga peisajelor şi personaje.

Despre pensula pictorului se poate spune ceea ce s-a spus de stilul lui Aristotel, anume, că trebuie să fie muiată în raţiune. Ea trebuie să dea de gândit mai mult decât arată; pictorul îşi va atinge scopul abia atunci când va fi învăţat să-şi îmbrace – iar nu să-şi ascundă – ideile în alegorii. Alegând un model poetic sau unul care ar putea fi tratat poetic, pictorul va cădea pradă entuziasmului, şi arta va aprinde în sufletul său focul pe care Prometeu l-a răpit zeilor. Cunoscătorul va avea de gândit, iar simplul amator va învăţa să gândească.

LĂMURIRI ASUPRA «CONSIDERAŢIUNILOR DESPRE IMITAREA OPERELOR GRECEŞTI» ŞI RĂSPUNS SCRISORII DESCHISE

Nu aş fi crezut că modesta mea lucrare va atrage atenţia asupra sa, dând naştere la

comentarii. Ea a fost scrisă pentru câţiva amatori de artă, de aceea mi s-a părut de prisos să-i dau un caracter erudit adăugându-i o bibliografie. Artiştii înţeleg totul din două-trei cuvinte când este vorba de artă, iar cei mai mulţi dintre ei sunt de părere – prin forţa lucrurilor – că «este absurd să consacri mai mult timp lecturii decât muncii» aşa cum spunea un orator de altă dată. Neputându-i învăţa nimic nou, am vrut să le fiu pe plac prin concizie; frumosul în artă întemeindu-se mai mult pe fineţea intuiţiei şi puritatea gustului decât pe meditaţii profunde, eu cred că vorba lui Neoptolemus: «Dacă vrei să filosofezi, fii cât mai concis!» trebuie respectată îndeosebi în scrieri de acest fel.

De aş fi avut răgaz, m-aş fi extins mai mult asupra neglijenţelor ce apar în operele artiştilor elini. Părerea grecilor despre *Potârnkhea* lui protogenes ne arată că ei cunoşteau neglijenţele născute/din erudiţie, dar noi ştim totodată că Proto-genes şi-a distrus opera. *Jupiter* al lui Fidias, însă, fusese executat conform celor mai nobile concepţii despre zeul atotputernic; el aducea cu acea Eris descrisă de Homer care, stând pe pământ, ajungea cu capul până în cer; imaginea zeului fusese concepută după legile celei mai sublime arte plastice: 51 Cine-l poate cuprinde? Atunci când Rafael, în cartonul său pentru *Pescuitul miraculos*, a deviat de la proporţiile fireşti, cunoscătorii au avut echitatea să-i ierte devierea, judecând-o chiar indispensabilă.

Consideraţiile mele despre imitarea picturii şi

sculpturii greceşti tratează patru puncte principale:

1. Natura desăvârşită a grecilor
2. Superioritatea operelor lor
3. Imitarea acestora din urmă
4. Părerile grecilor despre operele de artă, îndeosebi despre alegorie.

PLEDOARIE ÎN FAVOAREA TEORIEI FRUMOSULUI ÎN NATURA GREACA

M-am străduit să prezint punctul întâi cât mai verosimil, dar nici argumentele cele mai obişnuite nu-mi vor îngădui să-l conving pe deplin pe cititor. Superioritatea grecilor pare să ţină mai mult de educaţie decât de natura însăşi sau de înrâurirea cerului.

Cauza primordiala totuşi, era admirabila poziţie geografică a ţării, iar varietatea climei şi a hranei îi deosebea pe greci unii de alţii, atenienii fiind cât se poate de diferiţi de vecinii lor imediaţi, de dincolo de munţi.

CLIMA, NAŢIA, FRUMUSEŢEA

În fiecare ţară, natura conferă atât băştinaşilor cât şi emigranţilor un fizic propriu şi aceeaşi mentalitate. Vechii gali alcătuiau o naţiune înainte ca urmaşii lor, francii din Germania, să alcătuiască alta, la rândul lor. Furia oarbă cu care primii porneau la atac le era, încă de pe vremea lui Cezar, 52

tot atât de funestă ca şi francilor în istoria modernă. Galii aveau şi alte însuşiri pe care naţiunea franceză nu le-a pierdut; astfel împăratul Iulian povesteşte că, pe când se afla la Paris,

oraşul număra mai mulţi dansatori decât cetăţeni.

Spaniolii, dimpoitrivă, acţionau întotdeauna prudent şi cu sânge rece; ceea ce le-a îngreunat Romanilor cucerirea ţării lor.

Ne putem întreba dacă vizigoţii, mauritanii şi celelalte popoare care s-au năpustit asupra Spaniei nu au adoptat caracterul vechilor iberi. Să ne amintim comparaţia făcută de un vestit scriitor între foştii şi actualii locuitori ai multor ţări.1 Nu mai puţin eficientă se va fi arătat şi influenţa cerului şi a aerului asupra operelor de artă greceşti; influenţa aceasta se datora, fără îndoială, fericitei poziţii geografice a ţării. O climă moderată domnea în tot timpul anului; vânturile care băteau dinspre mare răcoreau insulele deliciilor din Marea Ionică şi ţărmul Greciei; este de bănuit că aceasta era pricina pentru care toate oraşele din Pelopones se aflau pe litoral.

Oamenii care trăiesc sub un cer atât de armonios, datorită echilibrului perfect dintre căldură şi frig, sunt supuşi unei influenţe duble, eeale şi nepărtinitoare. Toate fructele alung la desăvârşita lor maturitate; până şi speciile lor sălbatice ss înnobilează; tot astfel şi animalele, care se dezvoltă mai bine şi se înmulţesc mai des. Cerul acesta, pretinde Hipocrat, dă naştere celor mai frumoase creaturi, celor mai armonioase trupuri, iar înclinaţiile acestor oameni sunt pe măsura staturii lor falnice. Georgia, ţara oamenilor frumoşi, stă „mărturie pentru cele spuse de Hipocrat: ea se întinde luţpun cer imaculat şi zâmbitor, iar rodnicia pământului este

proverbială. Se pare că fizicul nostru depinde atât de mult de calitatea apei, încât indienii pretind că nu pot exista frumuseţi în ţări unde apa nu este bună; până şi oracolul atribuia apelor Aretusei calitatea de a făuri oameni frumoşi.

1 Este vorba de francezul Dubos.

NATURA. LIMBA. FRUMUSEŢEA

După mine, însăşi limba vorbită de greci ne îngăduie să ne facem o părere despre fizicul lor. La fiecare popor, înrâurirea cerului se exercită şi asupra elementelor limbii; există, aşadar, rase care, ca troglodiţii, fluieră mai mult decât vorbesc şi altele în stare să vorbească fără a mişca buzele. Phasianii din Grecia aveau, după cum se spune azi despre englezi, un glas răguşit.

Un cer aspru generează sunete dure, iar organele menite să le producă nu pot fi dintre cele mai delicate.

Este incontestabilă superioritatea limbii eline asupra tuturor celorlalte limbi cunoscute; nu mă refer acum la bogăţia, ci la armonia ei. Toate limbile nordice, fiind încărcate cu consoane, produc o impresie rebarbativă. În limba elină, dimpotrivă, vocalele alternează atât de fericit cu consoanele, încât fiecare consoană este însoţită de câte o vocală; o singură consoană este rareori urmată sau precedată de două vocale; aceasta spre a evita contopirea lor. Blândeţea limbii nu îngăduie vreunei silabe să aibă drept terminaţie cele trei litere aspre (0OX); literele fiind făurite de acelaşi instrument de vorbire, una se putea substitui alteia dacă, prin aceasta, se corecta

asprimea sunetului. Anumite cuvinte a căror pronunţare ni se pare dură nu infirmă teoria mea, deoarece noi nu cunoaştem adevărata pronunţare a limbii eline sau a latinei. Toate aceste însuşiri dădeau limbii caracterul ei armonios şi curgător, iar cuvintelor varietatea lor sonoră, înlesnind totodată inimitabila lor alcătuire. Mai amintesc că, până şi în limbajul familiar, se putea da fiecărei silabe adevărata ei măsură – ceea ce este de neînchipuit în limbile occidentale. Armonia limbii eline ne permite să deducem din ea natura organelor de vorbire. De aceea suntem îndreptăţiţi să credem că, pentru Homer, greaca era limba zeilor, iar frigiana cea a muritorilor. Tocmai excesul de vocale îi conferea limbii eline, mai cuirând decât altor limbi, calitatea de tălmaci, prin armonia şi succesiunea cuvintelor, forma şi 54

esenţa obiectului numit. În două versuri ale lui Homer, sunetul arată ou mai multă plasticitate decât însăşi cuvintele cum săgeata lui Pandaros porneşte, zboară, pătrunde cu o forţă stăvilită în scutul lui Menelaos, îl străpunge încet, se opreşte. Parcă o vedem în realitate, ţâşnind, brăzdând văzduhul, înfigându-se în scut.

Descrierea batalionului de mirmidoni al lui Ahile, în care scuturile, căştile, oamenii, formează un tot, purcede din aceeaşi calitate, rămânând pe veci inimitabilă. Toată descrierea este cuprinsă într-un singur vers, dar pentru a-i simţi frumuseţea trebuie să-l citim. Am greşi dacă am vedea în această limbă un râu tăcut (metaforă aplicată stilului lui Platon). Din ea s-a născut un

fluviu maiestuos ale cărui valuri se puteau ridica la fel ca vânturile ce rup velele lui Ulise. După rezonanţa cuvintelor care descriu doar trei-patru sfâşieri, vela pare a plesni într-o mie de bucăţi. Dar în ciuda expresivităţii lor, asemenea cuvinte erau considerate aspre şi neplăcute.

O astfel de limbă cerea, aşadar, instrumente delicate şi rapide, pentru care graiurile altor popoare latina însăşi) păreau nepotrivite. Un părinte grec al bisericii se plângea de legile romane: acestea erau, spunea el, redactate într-o limbă cu sonorităţi groaznice.

FRUMUSEŢEA OMULUI GREC

Dacă natura a procedat cu trupul după cum procedase cu elementele limbii, grecii erau dintr-un aluat deosebit de preţios; elasticitatea extremă a nervilor şi a muşchilor dădea naştere mişcărilor mlădioase ale trupului. În fiecare gest se manifesta o supleţe graţioasă şi sprintenă ce însoţea o fire senină şi veselă. Să ne închipuim un trup perfect echilibrat: nici slab, nici cărnos. Excesul într-un sens sau altul le părea grecilor caraghios, iar poeţi îşi băeau joc de un Cinesias, un Filetas 55 sau un Agorakritus. Judecând astfel, ni i-am putea închipui pe greci ca pe nişte molateci, sleiţi de puteri prin accesul precoce la voluptate. Dacă îmi este permis să aplic unei naţiuni întregi ceea ce spunea Pericle despre moravurile atenienilor, apărându-le împotriva Spartei, îmi pot preciza ideea: constituţia spartană se deosebea în mai toate privinţele de celelalte constituţii eline. «Spartanii, zice Pericle, se

străduiesc din tinereţe să-şi fortifice trupul prin exerciţii violente. Noi, dimpotrivă, trăim alene, şi totuşi ne încumetăm să înfruntăm pericole tot atât de mari; luându-ne de piept cu pericolul, fără a plănui amănunţit acţiunile noastre, şi din propria iniţiativă mai mult decât în virtutea legilor, nu ne temem de ceea ce ne aşteaptă; iar când năpasta vine peste noi, nu o îndurăm cu mai puţină bărbăţie decât acei care, printr-o neîncetată călire, se pregătesc să o înfrunte. Ne place gingăşia, dacă nu întrece o anumită măsură, şi înţelepciunea fără moliciune. Superioritatea noastră consta în aceea că suntem făuriţi pentru a înfăptui lucruri măreţe».

Nu pot şi nu vreau să afirm că toţi grecii au fost la fel de frumoşi; printre grecii adunaţi în faţa Troiei se afla un singur Thersites. Fapt ciudat, oamenii cei mai chipeşi au fost zămisliţi tocmai în ţările unde înfloreau artele. Locuitorii Te-bei, cetate aşezată sub un cer noros, erau graşi şi masivi; Hipocrat face aceeaşi observaţie despre oamenii care trăiesc în regiuni mlăştinoase şi umede. Din antichitatea se ştie că, cu excepţia lui Pin-dar, acea cetate a dat tot atât de puţini poeţi şi învăţaţi ca şi Sparta, care nu se putea mândri decât cu Alemen. Attica, dimpotrivă, se întindea sub un cer pur şi blând care ascuţea simţurile (atenienii erau, după cum se ştie, extrem de rafinaţi), modelând deci trupuri admirabil proporţionate. Atena era capitala artelor. Se poate face aceeaşi afirmare despre Sicyon, Corint, Rhodos, Efes etc, adevărate şcoli pentru artişti, şi

care nu duceau lipsă de modele frumoase. Pasajul lui Aristofan, citat în scrisoarea deschisă drept dovadă a unei lacune în firea atenienilor, îl înţeleg ca atare. Gluma poetului se întemeiază pe o fabulă despre Tezeu. Rotunjimi modeste în acea parte cu care «*şade şi* va *şedea veşnic nefericâul Tezeu*» Vergiliu), constituiau o frumuseţe atică. Se spune că, fiind slobozit de către Hercule din captivitatea sa la thesprotieni, Tezeu şi-a pierdut acele părţi de care amintesc versurile de mai sus, şi că această trăsătură a rămas ereditară în neamul său. Cine avea corpul astfel modelat, se putea mândri de a fi urmaş direct al lui Tezeu, tot aşa cum o aluniţă în formă de suliţă îi deosebea pe descendenţii sparţiaţilor. Sculptorii greci au imitat în această privinţă zgârcenia cu care natura procedase cu trupul lor.

În Grecia însăşi trăia dintotdeauna acea ramură a naţiunii în care natura se manifesta cu o dărnicie ferită de exces. Coloniile eline aveau aproape aceeaşi soartă cu elocvenţa greacă atunci când ea trecea hotarele patriei mume. «Din clipa în care elocvenţa a părăsit portul atenian, spune Cicero, şi-a însiuşit moravuri străine, în toate insulele pe care le-a atins, şi în toată Asia, pe care a cutreierat-o, pierzându-şi tot caracterul atic şi vigoarea». Ionienii, pe care, după reîntoarcerea He-raclizilor, Nileus îi dusese în Asia, deveniră şi mai voluptuoşi sub un cer mai fierbinte. Excesul de vocale din fiecare cuvânt dădea limbilor un caracter) şi mai jucăuş. În insulele învecinate aşezate subi acelaşi cer, moravurile nu se

deosebeau de cele ionice. O singură monedă din Lesbos stă mărturiţ pentru afirmarea mea. Conformaţia trupurilorilor se va fi depărtat oarecum de cea a strămoşilor lor.

O modificare şi mai însemnată s-a produs probabil în coloniile greceşti mai îndepărtate. Grecii care se stabilâsenhm Africa, prin părţile Piticu-sei, au început să se închine, ca şi indigenii, maimuţelor şi să le dea copiilor numele acestui animal.

Actualii locuitori ai Greciei sunt alcătuiţi dintr-un aliaj care, în ciuda diferitelor metale contopite, îşi păstrează masa principală. Barbaria a nimicit orice urma de ştiinţă, şi o ignoranţă totală copleşeşte întregul ţinut. Curajul, bunele mora-57 vuri, educaţia, au fost sugrumate de aspra stăpânire, şi nu se mai vede urmă de libertate. Monumentele antice sunt ori dărâmate, ori duse aiurea; unele grădini din Anglia sunt împodobite cu coloane răpite templului lui Apollo din Delos. Din pricina delăsării, însăşi natura şi-a pierdut înfăţişarea originară. Plantele din Creta aveau căutare în lumea întreagă; acum, nu găseşti pe malurile gârlelor şi ale nurilor decât curpeni sălbatici şi ierburi comune. Şi nici au s-ar putea să fie altfel, deoarece ţinuturi întregii ca, de pildă, insula Samos care, pe vremuri, a fost în stare să ducă cu Atena un război maritim lung şi costisitor, s-au prefăcut în deşert.

Solul a căpătat un aspect jalnic; vânturile se lovesc de malurile sălbăticite şi ţepoase; pretutindeni lipsesc cele mai elementare

comodităţi; dar grecii de azi au păstrat totuşi multe din însuşirile strămoşilor. Toţi călătorii sunt de acord că locuitorii insulelor ce se înlănţuiesc până în Asia-Mică (şi pe care trăiesc mai mulţi greci decât pe continent) sunt cei mai frumoşi dintre oameni, mai cu seamă cât priveşte sexul slab.

În Attica înfloreşte şi astăzi dragostea de oameni. Spon şi Wheler, cei doi tovarăşi de drum, au fost întâmpinaţi cu multă căldură de toţi păstorii şi ţăranii care lucrau pe câmp. Băştinaşii au o minte deosebit de ageră şi se pricep la toate.

Unii autori au fost de părere că exerciţiile fizice timpurii erau mai mult dăunătoare decât favorabile frumuseţii tinerilor elini. S-ar putea crede că efortul la care erau supuşi nervii şi muşchii dădeau contururilor delicate ale trupurilor fragede linii anguloase şi dure în locul unei graţioase mlădieri. Răspunsul la această obiecţie este dat în parte de însuşi caracterul naţiunii. Grecii gândeau şi se comportau în chip natural şi liber. «În tot ce fac, spunea Pericle, aflăm o urmă de nepăsare»; mai multe *Dialoguri* platoniciene ne îngăduie să ne închipuim exploziile de bucurie şi şagă ce însoţeau exerciţiile din gimnazii; de aceea, în lucrarea sa *Republica*, Platon îşi exprimă dorinţa ca bătrânii să viziteze gimnaziile pentru a-şi reaminti greutăţile propriei lor tinereţi.

58

Jocurile începeau de obicei la răsăritul soarelui şi Socrate se ducea adesea să le privească

foarte devreme. Fuseseră alese primele ore ale dimineţii pentru ca puterile tinerilor atleţi să nu se topească din pricina căldurii. De îndată ce cădeau veşmintele, trupul era uns cu ulei, cu acel minunat ulei atic, spre a-l feri de răcoarea dimineţii (ca şi, în timpul iernii, de muşcătura frigului) şi pentru a-i diminua năduşeala, căci nu trebuia să dispară decât grăsimea de prisos. Uleiului i se atribuia calitatea de a da putere. După exerciţii, toţi tinerii se duceau împreună la baie unde se ungeau din nou. Însuşi Homer spune despre cel ce iese dintr-o asemenea baie că pare mai înalt, mai puternic şi seamănă cu zeii nemuritori.

Un vas care a aparţinut lui Karl Patin şi în care, după părerea acestuia, fusese păstrată cenuşa unui vestit luptător, ne permite să ne reprezentăm foarte plastic feluritele moduri şi grade de luptă din antichitate.

Dacă grecii ar fi umblat mereu desculţi, aşa cum ei îi reprezentau pe înaintaşii lor, sau doar cu o talpă legată de picior, aşa cum se crede îndeobşte, picioarele lor ar fi suferit crunte deformări. Putem însă dovebi că acordau îmbrăcămintei şi încălţămintei mai multă grijă decât noi. Limba greacă posedă zece denumiri diferite pentru încălţăminte. /

Veşmântul *se* acoperea şoldurile în timpul jocurilor căzuse înainte ca artele să înflorească în Grecia – şi l\acest fapt a avut consecinţe favorabile pentru artişti. Evocând hrana luptătorilor care luau parte lanjarile jocuri, în vremurile cele mai îndepărtate, am preferat să vorbesc de feluri

uşoare pregătite cu lapte decât să precizez că era vorba de brânză moale.

Mi s-a reproşat de a fi afirmat fără temei că primii creştini erau botezaţi goi; veţi găsi dovada mai jos. Nu pot stărui asupra detaliilor secundare. Am afirmat că vechii greci ne erau probabil cu mult superiori prin frumuseţea lor; nu ştiu dacă 59 îmi este îngăduit să mă refer la această afirmaţie, ceea ce mi-ar permite să tratez punctul al doilea cu mai multă concizie.

Charmoleos, un tânăr din Megara, al cărui sărut era apreciat ca valorând doi talanţi, era, fără îndoială, demn de a servi drept model pentru o statuie a lui Apollo. Pe acest Charmoleos, pe Alcibiade, pe Charmides, pe Adimantus, artiştii îi puteau vedea zilnic, timp de câteva ore, aşa cum doreau să-i vadă. Artiştilor parizieni li se aferă ocazii derizorii; ba mai mult: anumite părţi ale trupului, vizibile de obicei numai la înot sau la baie, se pot vedea pretutindeni fără niciun acoperământ. Mă îndoiesc că cel care ar vrea să găsească în toţi francezii mai mult decât au găsit grecii la Alcibiade s-ar încumeta să se pronunţe în acest sens.

Rândurile de mai sus ar putea, de asemenea, să răspundă unei păreri exprimate de mai multe academii, pe care o reproduce *Scrisoarea deschisă*: anume că unele părţi ale corpului trebuie desenate cu trăsături mai ascuţite decât în antichitate. Rotunjimea tinerească a trupului a reprezentat un adevărat noroc pentru greci şi artiştii lor; această rotunjime, trebuie să fi fost

absolut autentică căci statuile greceşti prezintă falange destul de ascuţite, pe câtă vreme alte părţi ale corpului (pe care le evocă *Scrisoarea*) au cu totul alta conformaţie, ceea ce dovedeşte că grecii reproduceau cu fidelitate natura. Vestitul *Luptător Borghese* al lui Agasias din Efes nu are osatura colţuroasă acolo unde, după părerea modernilor, ar trebui să o aibă; în schimb acest aspect apare cu consecvenţă în aceleaşi locuri unde ni-l dezvăluie şi alte statui greceşti. Statuia aceasta s-a înălţat poate în vreun stadion unde aveau loc marile jocuri, căci se ridicau statui în cinstea fiecărui învingător. Ele trebuiau să reproducă cu cea mai desăvârşită exactitate poziţia în care atletul îşi repurtase premiul, iar juriul jocurilor olimpice exercita în această privinţă un control riguros. Oare nu demonstrează aceasta că artiştii greci respectau cu rigurozitate natura?

60

SUPERIORITATEA ARTEI ELINE

Punctele doi şi trei ale scrisorii mele au fost tratate de numeroşi autori; eu îmi propusesem doar să dovedesc, în câteva rânduri, superioritatea operelor de artă greceşti şi modul în care ele trebuie imitate. Vremurile noastre cer multe dovezi de acest fel şi, pentru a fi irecuzabile, acestea presupun cercetări preliminare. Deakfel mulţi scriitori au judecat arta antică cu aceeaşi uşurinţă cu care au judecat şi textele din antichitate. Dar putem oare să ne aşteptăm la păreri judicioase în materie de arta greaca om partea unui autor care, dornic să scrie despre

belle-arte, cunoaşte izvoarele acestora atât de puţin încât califică stilul lui Tucidide – pe care Cicero însuşi îl considera greu accesibil datorită nobilei lui concizii – drept naiv. Chiar tradus, un text al lui Thucidi-des nu putea să pară naiv. Un alt scriitor, Diodor din Sicilia, îi este atât de puţin cunoscut încât îl ia drept un istoric amator de gingăşii stilistice. Alţii admiră la antici amănunte care nu merită nicio atenţie. Astfel, un călătoa/ notează: Cunoscătorilor li se pare că frânghia. Cu care Dirce este legată de taur, constituie detaliul cel mai frumos din marele grup vestit sub denumirea // *Toro Far-nese* Taurul Farnese). *Ah*, *nefericitul*, *căruia i-a putrezit bunul simţ din cauza unei minţi nevolnice*.

Se cunosc meritele artiştilor moderni care, în *Scrisoarea deschisă*, le sunt! opuşi anticilor; dar ştiu tot atât de bine că ei au devenit ceea ce sunt datorită imitării premergătorilor lor; ar fi interesant de dovedit că, atunci când au neglijat imitarea modelelor antice, aceştia attcăzut în păcatul celor mai mulţi moderni, al acelora împotriva cărora mi-am îndreptat exclusiv scrierea mea.

PLEDOARIE PENTRU STUDIUL CONTURURILOR NOBILE

Cât priveşte conturul trupului, studierea naturii, căreia Bernini i s-a dedicat la maturitate, pare

61 a-l fi îndepărtat pe acest mare artist de frumuseţea formelor. *Caritatea*, sculptata de el pentru mormântul Papei Urban al VIII-lea, este

considerată mult prea carnală; acelaşi caracter a fost calificat drept urât la mormântul lui Alexandru al VII-lea. Cert este că nu s-a putut expune statuia ecvestră a regelui Ludovic al XIV-lea la care Bernini a lucrat timp de cincisprezece ani şi care a costat o sumă enormă. Artistul îl înfăţişa pe rege dând asaltul, dar atât atitudinea personajului cât şi cea a calului exprimau o violenţă exagerată; atunci aceeaşi statuie a fost transformată: reprezentându-l pe Curtius pe când se aruncă într-o băltoacă, ea se află azi în grădina Tuileries. Studierea cea mai minuţioasă a naturii nu ajunge pentru a cunoaşte frumosul desăvârşit, tot astfel cum anatomia singură este neputincioasă să dezvăluie cele mai frumoase proporţii ale trupului.

Lairesse mărturiseşte că acestea i-au fost revelate de scheletul vestitului Bidloo. Deşi, în ochii multora, Lairesse a fost un maestru al artei lui, multe din personajele sale prezintă defecte. Şcoala romană, însă, nu greşeşte mai niciodată în această privinţă.

Nu putem nega că Venera înfăţişată de Ra-fael la un ospăţ al zeilor este prea greoaie; nu m-aş încumeta să-l justific pe marele artist – aşa cum face autorul unei scrieri puţin cunoscută, despre pictură – când privesc o *ucidere a pruncilor* pictată de el şi gravată de Marcantonio. Personajele feminine au pieptul prea opulent, iar ucigaşii par sleiţi de puteri. După cum se crede, dorinţa artistului de a echilibra toate părţile pânzei sale l-a făcut să-i reprezinte pe ucigaşi sub

aspectul cel mai hidos cu putinţă. Nu trebuie să admirăm tot: soarele însuşi are pete.

În perioada sa cea mai desăvârşită, Rafael nu are nevoie de apărători; nu trebuie să apelăm la

Parrhasius şi la Zeuxis, pe care îi citează *Scrisoarea deschisă* în acest scop şi, mai cu seamă, pentru a-i scuza pe pictorii olandezi…

62

Cât priveşte personajele feminine ale lui Zeuxis, acesta le-a făcut masive pentru a rămâne credincios descrierilor lui Homer; dar nu ne este îngăduit să deducem de aici, aşa cum pretinde *Scrisoarea deschisă*, că sculptorul a procedat ca şi Rubens, făcându-le exagerat de carnale. Suntem îndreptăţiţi să credem că, comrită educaţiei sale, femeia spartană aducea cu un efeb; totuşi, în toată antichitatea, ea trecea drept cea mai frumoasă femeie din Grecia. Pentru a ne-o putea închipui pe Elena – o spartană

— Să-l recitim pe Teocrit.

JUSTIFICAREA POLEMICII CU NATURALISMUL

Mă îndoiesc, aşadar, că vreun pictor grec s-ar putea asemui cu Jakob Jordaens, pe care *Scrisoarea deschisă* îl apără pătimaş. M-aş încumeta oricând să-mi spun părerea despre acest mare colorist. Autorul aşa-zisului extras din viaţa pictorilor a cu-ks cu mult zel tot ce s-a scris despre el; 1 aceste păreri, însă, nu dau dovadă de multă înţelegere a artei, iar foarte multe dintre ele sunt atât de confuze incit par a se potrivi nu numai unui singur artist, ci mai multora!

Maiestatea sa regele Pojloniei şi-a deschis galeria tuturor artiştilor şi amatorilor de artă; astfel încât impresiile obţinute/direct puteau fi mai instructive şi mai convingătoare decât judecata unui scriitoraş; mă refer acila *Prezentarea în Templu* şi la *Portretul lui Diogene* de acelaşi artist. Şi aceasta opinie a lui Jprdaens cere să fie lămurită, cel puţin în privinţa rolului adevărului. Conceptul universal al adevărului ar trebui să fie valabil şi în arta, orice judecată devenind altfel un fel de enigmă. Singurul săi Mânţeles ar putea fi următorul: datorită nesecatei sale Tecundităţi, Rubens picta aşa cum

Homer plăsmuia; bogăţia sa era aproape risipă. El era, ca şi Homer, în căutarea straniului, atât în linii generale, ca orice pic

1 Polemica este îndreptată împotriva lui d’Argenville, autorul extrasului, adept al lui Rubens.

torpoet dornic să pătrundă legile universului, cât şi în fiecare amănunt al compoziţiei, al umbrelor şi al luminii. Nimeni, înaintea lui, nu a distribuit lumina ca el; ea se concentrează asupra personajelor principale cu o strălucire necunoscută naturii însăşi, însufleţind pânzele cu o viaţă stranie. Jordaens făcea parte din familia spiritelor mai comune şi, cât priveşte nobleţea picturală, nu poate fi asemuit cu maestrul său, Rubens; el nu a atins niciodată aceleaşi culmi, nedepăşind limitele naturii. Aşadar a urmat-o pe aceasta pas cu pas; dacă se poate astfel dobândi mai mult adevăr, arta lui Jordaens are un caracter

de adevăr mai pronunţat decât cea a lui Rubens, căci primul a pictat natura aşa cum i se înfăţişa.

Dacă artiştii nu se mai călăuzesc după legile frumosului antic, nu vor putea observa nicio altă regula. Unul i-ar conferi Venerei aspectul unei franţuzoaice, după cum a făcut un celebru pictor modern; altul i-ar da un nas acvilin, căci, conform unor păreri, *Venera Medici* îl are astfel modelat; al treilea ar înzestra-o cu degete subţiri ca fusul, pentru că ele ar corespunde criteriilor de frumos ale anumitor critici de arta evocaţi de Lucian. Sau poate că Venera ne-ar privi cu ochi de chinezoaică, aşa cum vedem în pânzele unei şcoli italiene moderne; ba mai mult: fără a fi erudiţi, am putea ghici după înfăţişarea zeiţei patria artistului. Democrit ne invită să ne rugăm la zei pentru a avea în faţă numai imagini frumoase; astfel de imagini sunt cele ale antichităţii. ÎN APĂRAREA TEORIEI DESPRE NOBILA SIMPLITATE

Imitarea artei antice nu a fost condamnată nici măcar de cei care au încercat-o fără succes; cu privire la imitarea nobilei simplităţi şi a măreţiei calme părerile sunt însă împărţite. Aceste caractere au fost puţin apreciate, iar artiştii au dat dintotdeauna dovadă de multă îndrăzneală în tratarea lor. Adevărata măreţie a lui *Hercule* de Ban-dinello, de la Florenţa, a fost considerată un cu64

sur; iar expresia ucigaşilor din *Uciderea pruncilor* a lui Rafael, se spune că nu este destul de înspăimântătoare şi de sălbatică.

După conceptul general de «natură liniştită»,

personajele puteau dobândi expresia tinerilor spartana ai lui Xenofon; de altfel, autorul *Scrisorii deschise* argumentează acelaşi lucru şi prin «mă – eţia calmă»: chiar dacă punctul de v; ciere expus în lurrarea mea ar fi admis de toată lumea, ştiu prea bine că majoritatea oamenilor ar privi tablourile pictate conform gustului antic tot astfel cum ar citi o cuvântare rostită în faţa areopagului. Numai că gustul mulţimii nu este abilitat să prescrie reguli artei. Cât priveşte «natura liniştită», domnul von Hagedorn este perfect îndreptăţit (într-o lucrare pe cât de înţeleaptă, pe atât de pătrunzătoare şi subtilă, închinată artei) să ceară mai mult duh şi mai multă mişcare în operele mari. Dar şi teoria aceasta se cuvine urmată cu extremă prudenţă: înflăcărarea expresiei nu trebuie niciodată să-l facă pe părintele etern să semene cu răzbunătorul Marte, sau pe o sfântă în extaz, cu o bacantă.

Cine nu cunoaşte acest caracter al marii/arte va da precădere unei *Madone* a lui Trevisanp iar nu

Madonei lui Rafael; s-au găsit şi artişti/să spună că *Madona* primului este o concurentă/periculoasă li

RA Nd îi p /p pentru cea a regescului Rafael. Nu/era de prisos să dezvălui mulţimii măreţia adevărată a celei mai preţioase pânze a galeriei din Dresda; sper că rândurile mele îi vor ajuta pe cei (care au prilejul de a vedea acest tablou, (singura comoară nevătămată pe care o posedă Germania din câte a pictat acel Apollo al

pictorilor) să-l admire cu şi mai mult entuziasm.

Trebuie să recunoaştem că, în privinţa compoziţiei, Rafael nu atinge aceleaşi culmi în acest tablou ca în *Transfiguraţia* sa. *Madona*, în schimb, acuză o superioritate ce lipseşte *Transfiguraţiei*. La desăvârşirea *Transfiguraţiei* a contribuit Giulio Romano poate tot atât de mult ca şi marele său maestru, iar cunoscătorii afirmă că pot dis-65 tinge perfect manierele ambilor artişti. În primul tablou, însă, ei regăsesc măiestria autentică a lui Rafael, aceea cu care, în aceeaşi perioadă, picta pentru Vatican *Şcoala din Atena*. Nu vreau să mă refer din nou la Vasari.

Nu este uşor să dai poveţe unui pretins critic de artă în stare să-l găsească deplorabil pe pruncul din braţele Madonei. «Pitagora priveşte soarele cu alţi ochi decât Anaxagora: primul vede în el un zeu; al doilea o piatră», după cum spune un bătrân filosof.1 Novicele poate fi asemuit cu Anaxagora; cunoscătorii sunt de partea lui Pitagora. Fără a contempla sublima expresie a personajelor lui Rafael, vom afla adevărul şi frumosul pe măsură ce dobândim experienţă. O faţă frumoasă poate să placă, dar ne va fermeca şi mai mult dacă o expresie meditativă îi conferă gravitate. Astfel pare a fi judecat antichitatea: toate capetele lui Antinous au această expresie; când efebul este reprezentat cu bucle pe frunte, ea dispare. Se întâmplă adesea ca ceea ce nea plăcut la prima vedere să nu ne placă mai târziu; impresia culeasă dintr-o privire rapidă este ştearsă de un examen mai atent, şi fardul dispare.

Numai chibzuiala şi atenţia neobosită pot asigura durata unui farmec; dorim atunci să pătrundem mai adânc în frumuseţile ascunse. Nu ne săturam niciodată de

O frumuseţe plină de gravitate, căci în ea descoperim mereu câte un farmec nebănuit; acestui ideal

I se supun frumuseţile pictate de Rafael şi de ceilalţi maeştri de altă dată: ele nu sunt nici vesele, nici duioase, ci admirabil modelate, iar frumuseţea lor este autentică şi naturală. Faima Cleopa-trei a ajuns până la noi, datorită unui astfel de farmec. Trăsăturile ei nu provocau stupoarea; firea ei, însă, rămânea de neuitat pentru oricine o privea, şi regina ieşea învingătoare oricând voia, fără a întâmpina vreo rezistenţă. Privindu-se în olgindă, unei Venere franceze i se putea întâmplă ceea ce s-a spus despre *Meditaţiile* lui Seneca: «Ele pierd mult, dacă nu tot, cu cât le cercetezi mai îndeaproape».

1 Este vorba de Maximus din Tyrus 66

T

Comparaţia pe care am făcut-o între Rafael, pe de o parte, şi marii pictori olandezi şi câţiva maeştri italieni mai recenţi, pe de altă parte, se referă numai la tehnica artistică. Ea confirmă verdictul privind truda anevoioasă, vizibilă în pânzele celor dintâi; tocmai acest efort ar trebui să rămână nevăzut, căci nimic nu-i pricinuieşte pictorului mai multe greutăţi. Marea artă constă în a da o aparenţă de spontaneitate acelor părţi care au cerut cele mai mari sitrăduinţi. Tablourile

lui Nicomah aveau această superioritate.

ÎN APĂRAREA TEORIEI DESPRE FRUMOSUL IDEAL

Van der Werff rămâne un mare artist, şi pânzele lui împodobesc pe drept cuvânt cabinetele celor mari.

El’s străduit să-şi picteze tablourile ca dintr-o singură tuşă: toate trăsăturile par topite, iar în exagerata moliciune a coloritului domneşte parcă un singur ton. Van der Werff a smălţuit mai mult decât a pictat.

Dar tablourile lui plac. Poate fi, însă, succesul socotit drept un caracter esenţial al picturii? Succes au şi portretele lui Denner, dar cum le-ar judeca înţelepciunea antică? Maestrului de altă dată Plutarh i-ar spune, împrumutând glasul lui Aris-tide sau Zeuxis: «Pictorii fără talent, care nu sunt în stare să atingă frumosul, îl caută în negi şi în riduri». Se spune că împăratul Carol al VI-lea ar fi apreciat primul portret executat de Denner pe care-l văzuse, şi că ar fi admirat maniera artistului de a picta în ulei. Îi comandă deci maestrului un portret analog şi îi oferi pentru ambele tablouri mai multe mii de fiorini. Împăratul, însă, care era un fin cunoscător, compară amândouă portretele cu pânze de Van Dyck şi Rembmdt, şi spuse apoi: «Posed două tablouri de Eienner, 67 pentru că doream să am ceva făcut *de* el: nu vreau, însă, să am altele, chiar de mi le-ar dărui». Tot astfel judecă şi un englez din înalta societate. Cuiva care aducea laude portretelor lui Denner, îi răspunde: «Crezi că noi englezii apreciem opere de artă

executate numai cu sârguinţă şi nicidecum cu raţiune?»

Mi-am dat părerea despre Denner numaâdecât după ce am vorbit de Van der Werff, nu pentru că mi-aş fi propus să fac o comparaţie între unul şi celălalt – căci Denner este departe de a-l ajunge pe Van der Werff – ci pentru că am vrut să demonstrez printr-un exemplu că un tablou poate să placă fără a avea calităţi, tot astfel ca şi un poem, în ciuda celor afirmate de autorul *Scrisorii deschise*.

Nu este de ajuns ca un tablou să placă; el trebuie să trezească plăcere de-a lungul secolelor. Dar tocmai trăsăturile datorită cărora pictorul a vrut să placă ne lasă foarte curând nepăsători. Artistul parcă ar fi pictat pentru miros: într-adevăr, trebuie să ne apropiem de pânză ca de o floare. O vom examina ca pe o nestemată a cărei valoare scade cu cel mai mărunt cusur.

Aceşti maeştri par a-şi fi consacrat toată grija imitării riguroase a celor mai infime amănunte ale materiei; ei se temeau de a reda până şi un fir de păr altfel decât era aşezat; ţelul lor consta în a zugrăvi cu precizia unei lupte detalii imperceptibile, spre a satisface cerinţele ochiului cel mai exigent. Pictorii aceştia trebuie priviţi ca discipolii lui Anaxagora care explica înţelepciunea prin îndemânare. Îndată, însă, ce ei s-au încumetat sa de Seneze trupul întreg, mai cu seamă nuduri, s-a dovedit că «*Nenorocirea se raportează la ansamblul operei, pentru că* [*acest stil de artă*] *nu este în stare să reprezinte*

întregul» Horaţiu). Desenul rămâne pentru pictori ceea ce acţiunea reprezintă pentru oratorul

Demostene: elementul veşnic esenţial. 68

ÎN APĂRAREA TEORIEI DESPRE ALEGORIE

Punctul patru tratează îndeosebi alegoria. În pictură, când se vorbeşte despre fabulă, se foloseşte îndeobşte termenul «alegorie»; ca şi pictura, poezia are drept scop imitarea; fără fabulă, însă, nu se poate scrie niciun poem; iar un tablou istoric ce se mulţumeşte să imite nu va fi decât o operă fără interes, lipsită de alegorie, ca şi aşa-zişia epopee *Gondibert* de Davenant, în care autorul s-a ferit să născocească fie şi cel mai neînsemnat amănunt.

În pictură, coloritul şi desenul au aceeaşi însemnătate ca metrul şi adevărul sau naraţiunea într-un poem. Ni se înfăţişează un itarup fără suflet. Imaginaţia, suflet al poeziei, după cum spunea Aristotel, i-a fost insuflată prima oară acesteia de către Homer; tot ea este menită a însufleţi pânza pictorului.

Printr-un studiu îndelungat, artistul va dobândi arta desenului şi a coloritului; perspectiva şi compoziţia

— Aceasta din urmă înţeleasă în accepţia literară a termenului – se întemeiază pe reguli bine stabilite; prin urmare, acestea sunt mecanice, iar, dacă-mi este îngăduit să mă exprim astfel, trebuie să se ivească doar suflete mecanice pentru a recunoaşte şi admira operele făurite de o asemenea artă.

PICTURA POETICA

Toate desfătările – cu excepţia celor care le răpesc oamenilor, comoara lor cea mai de preţ, timpul – îşi dobândesc nemurirea şi ne apără de sila şi de plictis în măsura în care se adresează raţiunii. Emoţiile pur senzoriale rămân superficiale, exercitând o neînsemnată înrâurire asupra raţiunii. Spectacolul pe care ni-l oferă peisajele, naturile moarte, tablourile cu flori ne dăruiesc plă69 ceri de acest fel:

privindu-le, cunoscătorul nu se vede nevoit să reflecteze mai mult decât însuşi pictorul, iar amatorul sau profanul nici atât.

Un tablou cu subiect istoric, înfăţişând personajele şi evenimentele aşa cum sunt sau cum s-au petrecut, se deosebeşte de un peisaj numai prin expresia pasiunilor de care sunt însufleţite personajele; iar dacă sunt executate conform acestui principiu, tablourile ambelor genuri rămân şi într-un caz şi în celălalt o simplă imitaţie.

Nu este nicio contradicţie în faptul că pictura domneşte peste un domeniu tot atât de vast ca şi poezia; ca atare, pictorul este în măsură să meargă, aidoma muzicianului, pe urmele poetului. Istoria este cel mai nobil model ce şi-l poate alege un pictor; simpla imitare nu va putea înălţa pictura la nivelul tragediei sau al epopeii, care sunt culmile artei poetice. Cicero spunea că Homer făcuse din oameni zei; cu alte cuvinte, Homer nu s-a mulţumit să înalţe adevărul, ci, pentru a ajunge la sublim, în locul verosimilului a ales imposibilul care pare plauzibil. În aceasta constă, după părerea lui Aristotel, însăşi esenţa

artei; acelaşi filosof relatează că operele lui Zeuxis dădeau dovadă tocmai de acest caracter. De unde reiese că probabilitatea şi adevărul pe ea>re Longin le cerea picturii, cerând în acelaşi timp poeziei neverosimilul, pot coexista foarte bine.

Un pictor de subiecte istorice nu va putea conferi operelor sale o asemenea măreţie dacă se mulţumeşte numai să înnobileze patima, să dea distincţie naturii obişnuite; unui subtil portretist i se cere şi una şi alta, pentru că el este în stare să atingă acest dublu scop fără a-şi trăda modelul. Atât primul pictor cât şi celălalt nu depăşesc hotarele imitării; maniera portretistului, însă, este cea a pătrunderii subtile. Până şi imitarea prea fidelă a naturii în portretele lui Van Dyck li s-a părut unora a fi o mică imperfecţiune; într-un tabolu cu subiect istoric, ea ar fi chiar un cusur.

Oricât ar fi el de interesant, adevărul place mai mult şi face o impresie mai puternică atunci când 70 este înveşmântat în fabulaţie: alegoria reprezintă pentru oamenii maturi ceea ce fabula (în înţelesul strict al cuvântului) reprezintă în ochii copiilor. Astfel împodobit, adevărul a fost privit cu mai multă plăcere chiar în timpurile barbare; de altfel, se spune de mult că poezia s-a născut înaintea prozei, fapt confirmat prin ceea ce se ştie despre felurite popoare din trecutul cel mai îndepărtat. EXTRAORDINARUL

Raţiunea noastră mai are necuviinţa de anu acorda atenţie decât obiectelor care i se refuză la prima vedere, trecând cu nepăsare pe lângă ceea ce este clar ca lumina zilei; tablouri aparţinând

acestui din urmă gen lasă adesea în memorie urma trecătoare pe care o lasă corabia în apele măril. Noţiunile dobândite în copilărie dăinuie multă vreme pentru că tot ce ne întâmpina în acea vreme ni se părea extraordinar. Natura ne arată aşadar că nu poate fi impresionată de lucrurile obişnuite. «Arta este menită să imite această însuşire a naturii» ne învaţă autorul anonim al unor *Tratate de arta oratorică*; ea trebuie să născocească ceea ce natura cere.

O idee este mai puternică dacă este însoţită de o alta sau de mai multe prin comparaţie; ea devine cu atât mai izbitoare cu cât termenii de comparaţie sunt mai îndepărtaţi unul de altul; căci atunci când imaginea se iveşte de la sine (de pildă «o piele alba ca zăpada») aceasta nu naşte uimire. La polul opus se află ceea ce noi numim «duh», iar Aristotel «concepte neaşteptate» (indispensabile, după părerea sa, artei oratorice). Cu cât un tablou este mai bogat în amănunte nebănuite, cu atât ne mişcă mai adânc; bogăţia aceasta i-o va da alegoria; ea seamănă cu un fruct ascuns sub frunze şi ramuri, care pare cu atât mai gustos cu cât ne aşteptăm mai puţin să-l culegem; tabloul cel mai mărunt poate deveni o capodoperă 71 dacă exprimă o idee sublimă.

GENERAL-UNIVERSALUL

Necesitatea i-a făcut pe artişti să descopere alegoria. La început, ei se mulţumeau, desigur, să înfăţişeze obiecte izolate aparţinând aceleiaşi categorii; cu timpul, însă, s-au străduit să reprezinte un caracter comun mai multor indivizi,

adică general-universalul. Fiecare însuşire a unui individ luat în parte, poate da naştere unui asemenea caracter; dar numai o imagine îl poate înfăţişa plastic, după ce

— A izolat de ceea ce îl cuprinde; la rândul ei, imaginea, deşi unică, întruchipează nu un caracter individual, ci unul comun multora.

CONTRIBUŢIE LA ISTORIA ALEGORIEI

Egiptenii au fost primii care au născocit astfel de imagini, iar ieroglifele lor ţin de alegorie. Toate zeităţile antice îndeosebi cele eline), ba chiar şi numele lor se trăgeau din Egipt; istoria zeilor este alegorie pură; de altfel, cele mai multe alegorii ale noastre se inspiră din ea.

Egiptenii au dat multor lucruri, dar mai ales zeilor, semne pe care grecii le-au preluat în parte şi al căror înţeles a fost adesea învăluit în mister de către autorii textelor care au ajuns până la noi; aceştia considerau că tălmăcirea simbolului este un sacrilegiu, după cum dovedeşte întâmpla-rea, petrecută la Samos, cu rodia din mâna Ju-nonei. A vorbi de misterele eleusine era o crimă mai cumplită decât a jefui un templu.

Relaţia dintre semn şi ceea ce desemnează el se întemeia în parte pe însuşiri necunoscute sau nedovedite ale semnelor. Astfel, la egipteni, scarabeul întruchipa soarele, pe câtă vreme soarele era încarnarea insectei, pentru că se credea că scarabeul aparţinea unei specii fără femele care trăia şase luni în pământ şi şase luni la suprafaţa lui. Pisica era întruchiparea zeiţei Isis sau a lunii, căci ea avea atâţia pui câte zile sunt

într-un ciclu lunar. 72

Grecii, dotaţi cu mai mult umor şi, desigur, cu o sensibilitate mai acută, nu au preluat decât semnele care aveau o reală relaţie cu elementele semnificate, mai ales cele figurative: zeilor le dădură chipul uman. La egipteni, aripile simbolizau pe servitorii rapizi şi eficienţi. Imaginea corespunde naturii. La greci, simbolul a rămas neschimbat, dar atenienii nu au dotat-o pe Victoria lor cu obişnuitele aripi, pentru că astfel voiau să arate, că lăcaşul ei veşnic se afla în cetatea lor. Gâsca era la egipteni simbolul unui suveran prudent; de aceea se dădea prorei navelor înfăţişarea acestei păsări. Grecii păstraseră simbolul, iar vârful vaselor antice se termină într-un gât de gâscă.

Sfinxul este singurul simbol preluat de la egipteni de către greci, fără ca semnificaţia lui să fie limpede. În Grecia, sfinxul avea aproape aceeaşi semnificaţie cu cel de la portalul templelor egiptene.

Grecii i-au adăugat aripi, înlăturând, de cele mai multe ori, stola ce-i acoperea capul; pe o monedă ateniană, însă, sfinxul este înfăţişat cai stolă.

O trăsătură specific elină consta în a conferi operelor de artă un caracter luminos şi senin. Muzelor nu le plac monştrii; însuşi Homer, atunci când le atribuie zeilor alegorii egiptene, are grijă sa adauge: «Se spune că…» Mai mult: când, înaintea lui Homer, poetul Pamfos îl descrie pe Jupiter învelit în bălegar de cal, imaginea pare a fi

egipteană; în realitate însă, ea se apropie de sublima idee a poetului englez:

«*As full, as perfect în a hair as heart, As full, as perfect în vile Man that moums, As the rapt Seraph that adores and bums*».

Pope)

Ar fi greu să găsim pe monezile greceşti ceea ce ne înfăţişează, de pildă, o monedă bătută la

Tyr în veacul al III-lea: un şarpe încolăcit în jurul unui <*m*. Niciun monument elin nu prezintă

73 imagini de groază, de care grecii se fereau mai mult chiar decât de cuvinte nefaste. Moartea, dacă nu mă înşel, apare pe o singură piatra din antichitate, dar, şi acolo, sub înfăţişarea în care era pomenită la ospeţe; gândul la scurtimea vieţii îndemnând la bucurie, flautul cântă, iar moartea joacă. Pe o piatră cu inscripţie romană, un schelet este însoţit de doi fluturi (simboluri ale sufletului), din care unul este înhăţat de o pasăre (aluzie la migraţia sufletelor); piatra a fost, desigur, lucrată la o epocă târzie.

Tuturor zeităţilor eline şi romane *h* se închinaseră altare; moartea îl avea pe al ei numai pe ţărmurile cele mai îndepărtate, la capătul lumii cunoscute.

În epoca de înflorire, romanii împărtăşeau crezul grecilor; împrumutându-şi simbolurile de la o naţiune străină, ei au rămas credincioşi principiilor înaintaşilor şi dascălilor lor. Elefantul, cerbul, struţul şi cocoşul nu apar pe monumentele cele mai vechi din Egipt; mai târziu, însă, elefantul îşi făcu apariţia printre simbolurile mistice

egiptene, întruchipând, printre altele, veşnicia; datorită longevităţii sale, el simbolizează eternitatea pe diferite monezi romane, dintre care una, din timpul împăratului Antoniu, purtând inscripţia «Munifi-centia», este o aluzie la marile jocuri la care participau şi elefanţi.

Nu-mi propun să cercetez originea alegoriilor eline şi romane, sau să compun un tratat despre alegorie. Aş vrea doar să-mi justific scrierea despre acest subiect, subliniind un fapt: în loc de a-şi alege drept model simbolurile altor popoare sau conceptele greşite ale unor naţii moderne, artiştii ar trebui să studieze simbolurile în care grecii şi romanii şi-au înveşmântat ideile.

Unele simboluri sunt demne de a ilustra maniera marilor artişti greci şi romani; ele ne vor arăta în ce mod pot fi reprezentate plastic concepte de sine stătătoare. Multe simboluri ce apar pe monezi, pietre şi monumente au o semnificaţie precisă şi cunoscută; altele, din ce în ce mai interesante, al căror înţeles rămâne încă nedesluşit, merita să dobândească în sfârşit un sens.

74

ABSTRACŢIUNILE DEVIN SIMBOLURI PLASTICE

Alegoriile antichităţii pot fi cuprinse în două categorii (superioară şi inferioară), pe care le regăsim în pictură. Imaginile din prima categorie sunt acele în care se află un înţeles ascuns al fabulei sau al înţelepciunii antice; le-am putea adăuga unele preluate de la anumite obiceiuri,

puţin cunoscute sau inexplicabile, ale antichităţii.

Din grupul al doilea fac parte simboluri mai lesne de tălmăcit, personificări de virtuţi şi vicii etc. Imaginile aparţinând celei dintâi categorii dau operelor de artă adevărata măreţie epică; aceasta le poate fi conferită şi de un singur personaj; cu cât cuprind mai multe elemente, cu atât sunt mai maiestuoase; cu cât ne dau mai mult de gândit, cu atât mai adâncă este urma pe care ne-o lasă în minte, devenind totodată mai plastice.

IMAGINILE PLASTICE
NU POT ÎNLOCUI ALEGORIILE

În sfârşit, trebuie să explic un tablou în care Parr-hasios a înfăţişat tendinţele contradictorii ale poporului atenian. Cu acest prilej, voi îndrepta o greşeală care s-a strecurat în scrierea mea: în locul lui Parrhasios, l-am citat pe Aristide, poreclit «pictorul sufletelor». Autorul *Scrisorii deschise* a tălmăcit pictura artistului grec în modul cel mai comod: din motive de claritate, el a împărţit-o în mai multe tablouri. Artistul, desigur, nutrea cu totul alte intenţii, căci însuşi Leochares, un sculptor, a făcut o statuie înfăţişând poporul atenian căruia îi era închinat şi un templu. În afara lui Parrhasios, şi alţi pictori luaseră drept model poporul din Atena. Nu a reuşit nimeni să reconstituie opera lui Parrhasios; o încercare făcută în stil alegoric a dat naştere unei opere înspăimântătoare care aducea cu aceea pictata de Tesoro. Tabloul lui Parrhsios va sta mărturie în veci că antichitatea mânuia alegoria în chip mai înţelept 75 decât noi.

K

ALEGORIA ÎN ORNAMENTAŢII

Expunerea mea despre alegorie în general cuprinde şi ceea ce aş putea spune despre alegoria în ornamentaţie; autorul *Scrisorii deschise* exprimându-şi însă părerea în această privinţă, doresc să tratez subiectul măcar în fugă.

Ornamentarea trebuie să asculte de două legi: să se conformeze cerinţelor locului, scopului şi adevărului; în al doilea rând, să nu se lase pradă purei fantezii.

Primei legi ar trebui să i se supună toţi artiştii, orânduind elementele unei opere astfel încât să obţină o desăvârşită coeziune a tuturor părţilor; între suprafaţa decorată şi ornamentare este necesar să domnească armonie. Trebuie să ne ferim să amestecăm sacrul cu profanul, sau sublimul cu oribilul; din aceasta pricină au fost condamnate capetele de berbec de pe metopele coloanelor dorice din capela palatului Luxembourg de la Paris.

Al doilea imperativ exclud-e o anumită libertate, închizând arhitectura şi ornamentarea în hotare mult mai înguste decât pictura. Pictorul se vede câteodată silit să urmeze moda până şi în tablouri cu subiect istoric; de altfel, ar da dovadă de naivitate dacă, în imaginaţie, s-ar transpune mereu în Grecia. Edificiile şi lucrările publice, însă, menite să înfrunte trecerea timpului, cer ornamentaţii mai puţin trecătoare ca moda vestimentară: înţelegând prin aceasta fie împodobiri care, veacuri de-a rândul, au întrunit

toate sufragiile, fie pe acelea ce răspund regulilor şi gustului antichităţii. În caz contrar, se poate întâmpla ca ornamentaţia să se demodeze înainte ca edificiul pe care urmează să-l împodobească să fie terminat.

Prima lege îl duce pe artist la alegorie: a doua la imitarea artei antice; ea se aplică mai ales ornamentaţiilor de proporţii reduse. Prin acestea înţeleg ornamentaţii care ori nu alcătuiesc o ope7

că întreagă, ori întregesc un ansamblu considerabil, în antichitate, scoicile au fost folosite numai acolo unde se armonizau cu mediul: în fabula Venerei, în miturile zeităţilor marine şi în templele închinate lui Neptun. Se crede că, în aceste lăcaşuri sfinte, ardeau lămpi împodobite cu scoici. Acestea produc şi azi un efect plăcut, ba chiar fascinant, ca în ornamentaţiile Primăriei din x\misterdam.

Capetele de berbec şi de taur nu justifică nicidecum, aşa cum pare a crede autorul *Scrisorii deschise*, ornamentarea cu scoici; dimpotrivă, ele scoit în evidenţă abuzurile făcute. În primul rând, acele capete jupuite simbolizau obişnuitele jertfe; şi apoi, credinţa populară le atribuia puterea de a îndepărta fulgerul; în această privinţă, Numa pretindea chiar a fi primit porunci anume de la Jupiter.

Folosirea scoicii ca motiv ornamental care – nepotrivită iniţial – ar fi răspuns, cu timpul, cerinţelor reale şi bunului gust, nu poate fi asemuită nici cu împodobirea capitelurilor coloanelor corintice.

Originea acestora pare a fi fost mult mai firească şi justificată decât spune Vitru-viu. O asemenea dezbatere, însă, şi-ar avea locul într-un tratat de arhitectură. Pockoke pretinde că ordinul corintic era puţin cunoscut în vremea când Pericle înălţa templul Minervei; el nu-şi aminteşte, după spusele lui Vitruviu, că templele închinate zeiţei să fi cerut coloane dorice.

Ornamentarea trebuie să asculte de aceleaşi legi ca şi arhitectura. Aceasta dobândeşte măreţie când masele principale ale colonadei sunt alcătuite din puţine părţi, coloanele înălţându-se impunătoare, brăzdate fiind de caneluri îndrăzneţe. Coloanele templului lui Jupiter de la Girgenti erau uriaşe: un om se putea introduce lesne în fiecare din caneluri. Se cuvine ca ornamentele să nu apară în număr prea mare, ba chiar să fie alcătuite din puţine părţi; iar aceste elemente să aibă un caracter grandios şi avântat.

Dar să ne întoarcem la alegorie. Regula cea dintâi se poate fragmenta în numeroase prescripţii secundare; studiul firii lucrurilor şi împrejurărilor constituie scopul general, al artistului; cât priveşte exemplele, încălcarea regulilor este mai Instructivă decât regula însăşi.

Există un edificiu nou în care se poate vedea un «sopraporte» pictat reprezentându-l (probabil fără nicio intenţie) pe Arion călare pe delfin. Personajul acesta nu şi-ar avea locul decât în odăile şi sălile unui Dauphin al Franţei; el şi-ar pierde semnificaţia oriunde nu ar simboliza dragostea de oameni sau ajutorul şi protecţia ce li

se acordă unor artişti ca Arion. La Tarent, însă, cântăreţul mitic ar putea şi astăzi decora, deşi fără liră, edificiile publice ale oraşului: vechii cetăţeni ai Ta-rentului atribuind întemeierea oraşului lui Taras, fiul lui Neptun, monezile lor îl înfăţişau pe erou călare pe un delfin. Adevărul a fost nedreptăţit în decorarea unui edificiu la construirea căruia a luat parte o naţiune întreagă: este vorba de castelul Blenheim, proprietatea ducelui de Marlborough; deasupra unui dublu portal, doi lei de piatră sfâşie un mic cocoş. Această născocire nu este altceva decât un joc de cuvinte din cele mai vulgare.

Nu putem nega că şi antichitatea ne oferă câteva exemple similare; de pildă leoaica ce străjuieşte mormântul Leenei, iubita lui Aristogiton. Monumentul fusese înălţat drept răsplată a curajului de care dăduse dovadă tânăra femeie supusă chinurilor de către tiran, care voia să-i smulgă, ca şi celorlalţi conjuraţi, o mărturie. Mă întreb dacă monumentul acesta funerar justifică jocurile de cuvinte din ornamentaţia nouă. Iubita eroului atenian era o femeie de moravuri uşoare pe al cărei nume lumea ezita să-l însemne pe un monument public. Tot astfel stau lucrurile cu şopârlele şi broaştele cu care doi arhitecţi, Saurus şi Batrachus, au decorat un templu, în nădejdea de a transmite posterităţii numele lor, pe care nu aveau voie să-l scrie făţiş. Leoaica pe care o pomeneam mai sus nu avea limbă; astfel alegoria dobândea un caracter de adevăr. Iar leoaica de pe mormântul vestitei Laâs

era probabil o copie după cealaltă; cu labele dinainte ea ţinea un berbec, simbol al moravurilor Laidei. De altfel, mormintele vitejilor erau îndeobşte împodobite cu o statuie de leu.

Nu putem vedea alegorii în absolut toate ornamentele şi imaginile antichităţii, cum ar fi cele de pe vase şi unelte. Tălmăcirea multora ar fi sau foarte anevoioasă, sau s-ar întemeia pe simple prezumţii. Nu îndrăznesc să afirm ca, de pildă, o lampă în chip de cap de bou avea menirea să amintească neîncetat de munci folositoare, eterne ca şi focul. Lampa nu mi se pare a fi nici imaginea animalului jertfit lui Pluton sau Proserpinei. Când însă mantia unui troian purta imaginea unui prinţ de Troia răpit de Jupiter pentru a deveni iubitul acestuia semnificaţia era prestigioasă – aşadar alegorică în adevăratul înţeles al cuvântului… Păsări ciugulind din struguri alcătuiesc un motiv ce se potriveşte de minune unei urne funerare, după cum imaginea micului Bachus, pe care Mercur îl aducea Leucoteei pentru a fi alăptat, este adecvată unui vas de marmură lucrat de atenianul Salpion. Păsările reprezintă probabil bucuriile de care mortul va avea parte în Câmpiile Elisee şi care îi vor aduce aminte de cele ce i-au fost hărăzite pe pământ. Se ştie că păsările simbolizau sufletul. Sfinxul de pe un potir închinat lui Bachus pare a fi o aluzie la întâmplările trăite de Oedip la Teba, patria zeului. Şopârla ce împodobeşte o cupă executată de Mentor se referă poate la numele posesorului, pe care îl va fi chemat Sauros. ALEGORIA ÎN ARHITECTURA

Suntem îndreptăţiţi să căutăm o alegorie în mai 79 toate imaginile antice, căci alegorică era în antichitate până şi arhitectura. Astfel, un poem recitat în galeria închinată la Olympia celor şapte arte liberale era repetat de ecou de şapte ori. O monedă din timpul împăratului Aurelian reprezintă un templu al lui Mercur; edificiul, susţinut nu de coloane, ci de socluri (sau terme, cum li se spune în zilele noastre), are frontonul decorat cu un câine, un cocoş şi o limbă; cunoaştem prea bine înţelesul acestor simboluri.

Templul închinat Virtuţii şi Onoarei de către Marcellus avea o arhitectură şi mai rafinată. Prada cu care

Marcellus se întorsese din Sicilia o consacrase construirii acestui edificiu, dar marii preoţi, pe care îi consultase, se opuseseră proiectului său sub pretextul că un singur templu nu putea adăposti două zeităţi. Astfel fură înălţate două temple alăturate; dar au se putea păşi în templul Onoarei decât trecând prin cel închinat Virtuţii. Orânduirea arhitectonică avea menirea să arate că numai calea virtuţii duce la onoarea cea adevărată. Templele se ridicau în faţa Porţii Capena. Mi-ar plăcea să stabilesc aci o analogie. Anthicitatea cunoştea de asemeni statui înfăţişând fauni foarte urâţi; statuile acestea erau însă goale pe dinăuntru; când se deschideau, în interiorul lor apăreau statuete reprezentând pe cele trei Graţii. Era un mod de a povăţui că nu se cuvine să ne încredem în aparenţă şi că un cusur fizic poate fi compensat de inteligenţă.

Silezia o contesă a cărei frumuseţea era vestită. Frumuseţe fără cusur. Dar s-au găsit câţiva bărbaţi care ar fi vrut ca ea să aibă ochii negri, iar nu albaştri. Dornică să le fie pe plac adoratorilor ei, contesa a recurs la toate mijloacele pentru a schimba opera naturii. Şi a reuşit: ochii ei se făcură negri. Contesa însă a orbit.

Nu sunt pe deplin mulţumit cu mine; nu am satisfăcut, poate, toate cerinţele *Scrisorii deschise*; arta, însă, este un izvor nesecat, şi trebuie să ştii să te opreşti. Am căutat să-mi petrec orele de răgaz cât mai plăcut, iar convorbirile avute cu prietenul meu, Dl. Friedrich Oeser, un adevărat urmaş al lui Aristide, care, zugrăvind sufletul, ne-a desfătat mintea, m-au îndemnat la lucru. Doresc ca numele acestui admirabil artist şi prieten să împodobească ultimele rânduri ale scrierii mele.

Traducere de ION HERDAN

CONCLUZII

Mă tem de a fi trecut cu vederea câteva obiecţii aduse studiului meu de către *Scrisoarea deschisă*, cărora doream să le răspund. Îmi amintesc, de pildă, arta grecilor de a preface ochii albaştri în ochi negri. Dioscoride este singurul autor care pomeneşte de ea. Nu de mult, s-au făcut, în această privinţă, noi încercări. În zilele noastre trăia în 80

LESSING

ŞI TENTAŢIA POLEMICĂ

Gotthold Ephraïm Lessing, este desigur un

nume de mult familiar publicului românesc. Opera sa literară estetică sau filosofică a fost în repetate rânduri pusă la îndemâna publicului nostru bucurându-se – între altele – şi de tălmăcirea măiastră a lui Lucian Blaga. În plus, desele referinţe la personalitatea sau semnificaţia operei sale, ce pot fi întâlnite în lucrările a numeroşi oameni de cultură români precum şi studiile monografice ce i s-au închinat, ne scutesc de obligaţia de a reveni, aici, la amănunte asupra vieţii şi operei sale. Ne permitem să trimitem, în acest sens, la competentul studiu introductiv semnat de Paul Lang-felder pentru ediţia în două volume de *Opere* ale lui Lessing, publicate de E3PLA în 1958.

Beneficiind, de asemenea, de recenta reeditare a lui *Laocoon* în colecţia *Eseuri* Ed. Univers 1971), la care trimitem spre lectura textului integral, am putut selecta în prezenta antologie doar acele fragmente, relevante pentru viziunea lui Lessing asupra universului grec şi artei sale, ca şi pentru viziunea estetică pe care filosoful german o dobândeşte în urma reflecţiei asupra naturii acestei arte. Este vorba mai ales de fragmentele cu ajutorul cărora putem urmări acel «dialog pe orizontală» de care aminteam în prefaţă, dialog între două modalităţi de interpretare a semnificaţiei capodoperelor plastice ale clasicismului antic. Polemica Lessing-Winckelmann a sporit şi mai mult interesul contemporaneităţii pentru obiectul acestei dispute, aducând Elada în actualitate. Desigur, în

intenţia lui Lessing, finalitatea lui *Laocoon* era, cum arată şi subtitlul, de natură estetică, vizând unele distincţii indispensabile între 82

83

modalitatea plastică şi cea poetică de reflectare a realului. Independent însă de importanţa ei teoretică pe acest plan, cartea respectivă a contribuit în mod hotărâtor, alături de scrierile lui Winckelmann sau Mengs, la idealizarea canoanelor artei greceşti şi la transformarea ei în sursă de norme şi criterii pentru aprecierea artei prezentului. Din această primă întâlnire între cele două momente culturale de vârf al istoriei umane, clasicismul grec şi cel german, cel care avea să iasă învingător, punându-şi amprenta pe formele de expresie ale celuilalt, va fi universul şi spiritualitatea greacă. A trebuit să treacă un secol până când, sub influenţa lui Nietzsche şi Rohde să se schimbe modul de absorbţie şi integrare a sugestiilor ei în concepţiile estetice şi filosofice ale epocii.

Plasarea lui Lessing sub semnul impulsului polemic nu este intimplătoare, el constituind în mare parte însuşi motivul scrierii lui *Laocoon*. Apelarea la elemente ale artei şi culturii greceşti, ca argumente sau criterii de referinţă, este şi ea legată de acest elan polemic, propriu întregii gândiri filosofice sau estetice a lui Lessing. Nicio problemă teoretică, nicio operă nu existau pentru el ca atare, ca scop sau valoare în sine, ci numai *ca mijloace* în vederea unei pledoarii, a apărării sau contestării unui ideal. «Gândirea – scrie

Lessing – este întotdeauna *mişcare* către ceva iar suportul acestei mişcări este contradicţia, disputa opiniilor... Nu trebuie să uităm că elucidarea atttor probleme importante o datorăm dezacordului de păreri şi că oamenii n-ar fi putut să cadă de acord asupra niciunei chestiuni dacă nu s-ar fi certat înainte asupra ei». Apetitul polemic al lui Lessing mergea atât de departe încât se angaja uneori într-o dispută publică folosind simultan diferite pseudonime şi afirmând puncte de vedere opuse, pentru ca din confruntarea acestora să se poată evidenţia mai pregnant adevărul, în general toate scrierile sale de orientare estetică (şi ne gândim aici alături de *Laocoon* la *Dramaturgia de la Ham-burg*) au luat naştere nu atât datorită unui impuls pezitiv către artă, cât mai ales ca o răbufnire dezaprobatoare, ca aversiune faţă de unele manifestări de superficialitate, mărginire sau stupiditate ale contemporanilor săi.

Însăşi orientarea sa spre cultura greacă, şi prezentarea capodoperelor ei (mai ales Homer) ca modele de urmat, reprezintă un act polemic, orientat împotriva unei arte pe care o considera devitalizată, lipsită de spirit naţional şi impurificată de imitarea clasicismului francez. Văzând în tragedia clasică franceză o reflectare eronată a clasicismului grec.

Lessing cerea artei germane întoarcerea la *originile* acestui clasicism, marcat pe planul creaţiei de Homer, de tragici şi de capodoperele artei plastice, iar pe plan teoretic de *Poetica* lui

Aristotel. Acest contact direct, şi nu prin intermediari, va permite – considera Lessing – artiştilor vremii să preia nu *modelele* – inadecvate noilor condiţii social-istorice – ci *spiritul* artei greceşti. Ceea ce receptase el mai ales din acest spirit era o viziune *generalizatoare* asupra lumii, proprie atât modului în care filosoful contemplă lumea Aristotel) cât şi perspectivei prin care artistul interpretează realitatea Homer, Sofocle).

Apropierea lui Lessing de universul filosofic şi artistic al Greciei antice a fost favorizată şi de deschiderea sa spirituală, de faptul că el venea la această «întâlnire» fără prejudecăţi sau preconcepţii, fără să fi avut de apărat premisele sau stabilitatea logică a unui sistem estetic şi filosofic înghegat. Era gata mai curând să-şi transforme el, în urma acestui contact, noţiunile şi concepţiile estetice decât să denatureze operele autentice prin includerea lor în forme şi legi fixe, antestabilite.

«Cel ce judecă arta trebuie să-l urmeze pe artist şi să reflecteze asupra lui şi nu invers» repetă el adesea. De altfel principalele sale lucrări de orientare estetică nici n-au un caracter sistematic ci se prezintă ca nişte note sau fişe, având – cum o recunoaşte însăşi autorul lor – mai degrabă «caracterul unui material ajutător pentru o carte decât acela al unei cărţi însăşi». Este de aceea şi foarte greu să precizăm în mod concret în ce a constat influenţa anticilor asupra sa, ce a învăţat artistul din el în urma acestui contact. Caracterul de fişe dezordonate al lucrărilor sale la

care neam referit permite capriciilor fanteziei sale un larg spaţiu de manifestare precum şi posibilitatea de a nota uneori esenţialul în trecere, în observaţii aparent mărginaşe. Căci «esenţialul» îl constituie, în ce ne priveşte, subtextul şi fundalul pe care se desfăşoară raţionamentul său şi nu problemele tehnice (limitele picturii şi poeziei) pe care le tratează în prim plan. Este şi prisma prin care am recitit şi selectat pentru prezenta antologie fragmentele reproduse din *Laocoon*. Câştigul teoretic dobindit de Lessing prin cufundarea în spiritualitatea greacă trebuie deci căutat printre rânduri, ceea ce nu este niciodată uşor. Vom sublinia de aceea câteva dintre ideile 84

pentru care el pledează şi care pot fi puse pe seama acestui câştig.

Un prim îndemn, implicit, adresat artiştilor contemporani ar fi acela al «despersonalizării neegoiste». Artistul grec, afirmă Lessing, nu se gindea la el, nu căuta să se pună în evidenţă pe sine şi arta sa; şi nu se gândea nici la eventualul contemplator al operei sale, în intenţia de a-l educa, de ai prilejui prin ea bucurie sau suferinţă. Tinzând spre *maxima generalitate*, el nu era preocupat decât de redarea frumosului ca atare. «Artiştii greci nu zugrăveau decât frumosul... Ceea ce trebuia să incinte în operele lor era perfecţiunea obiectului însuşi; ei erau prea mari pentru a dori ca acei care îl contemplă să se mulţumească doar cu plăcerea rece pe care o dă asemenea reuşită sau îndemânarea

meşteşugărească; nimic nu le era mai drag în arta lor, nimic nu li se părea mai nobil, decât scopul final al artei». Care este însă mobilul acestei despersonalizări şi limitări stricte la frumos ca scop final al artei? Lessing 11 identifică cu iubirea, acea iubire hrănită din necontenita contemplare a frumosului. Ea îl determină pe artist să încerce să-l reproducă pentru a-l stăpâni astfel deplin. În spatele scopului aparent al picturii se profilează, ca element esenţial, motivul pictural ca atare, ce-şi impune propriul său scop. Acest motiv este iubirea care se pierde în obiectul ei cu o asemenea dăruire încât nu mai urmăreşte altceva decât să i se dedice deplin, printr-o reproducere cât mai perfectă. Dar, dacă iubirea este cea care conduce mina marilor pictori sau sculptori ai antichităţii, ea îl inspiră şi pe poet în găsirea cuvântului potrivit.

Din receptarea tragediei antice, în care vede împlinirea de vârf a artei şi literaturii eline, Lessing a rămas cu imaginea acelei profunzimi şi delicateţi a simţirii, reunite *în una şi aceeaşi persoană* cu forţa şi tenacitatea voinţei. Conferind acestei imagini o semnificaţie mai ales etică, Lessing o propune de asemeni contemporanilor drept ţel suprem al autoeducaţiei. Aşa trebuie să arate şi eroii exemplări pe care poetul are datoria de a-i înfăţişa ca modele contemporanilor săi.

Ceea ce se străduieşte Lessing să demonstreze pe plan estetic prin analiza grupului Laocoon, este faptul că reprezentarea frumosului constituie scopul final al artei, artistul

8S

— Vezi p. 93 a prezentei lucrări.

trebuind să se ferească de orice accent sau expresie care încalcă normele «măreţiei calme». Creatorii lui Laocoon, argumentează el, s-au ferit să depăşească aceste norme, aceste limite ale frumosului, atunci când au vrut să redea suferinţa. În acest sens Lessing era încă departe de sensul estetic pe care 1 va dobândi expresivul la Nietzsche pentru care, urâtul *din natură* poate fi *transformat* în frumos *artistic* prin adevărul expresiei.

Nu ne propunem însă să intrăm în analiza ideilor estetice ale lui Lessing şi a limitelor lor. Consideraţiile de mai sus au intenţionat doar sublinierea atitudinii sale în raport cu arta greacă precum şi influenţa pe care aceasta a exercitat-o asupra gândirii şi sensibililăţii sale. Influenţă ce se va perpetua, prin intermediul lui *Laocoon*, şi asupra contemporanilor şi urmaşilor săi spirituali. «Trebuie să fi fost, ca mine, adolescent când a apărut *Laocoon*, pentru a putea înţelege ce influenţă a exercitat asupra noastră această operă minunată, înălţându-ne, din regiunea unei contemplări sărăcăcioase, în sfera liberă a gândirii» – scria Goethe referindu-se îndeosebi la aceea «renaştere a conştiinţei» inauguralăde introducerea pasiunii, acţiunii şi mişcării în domeniul expresiei verbale, şi receptată cu deosebire de preromantici şi romantici.

Tabela de valori dedusă şi propusă de Lessing corespundea unei realităţi individuale moderne,

prefigurând atât «omenesc, prea omenesc» al lui Nietzsche cât şi tentaţia spre «adevăr absolut, libertate şi forţă» proprie spiritului german din epoca sa.

Desigur, răsunetul lucrării se datorează şi calităţilor ei stilistice remarcabile, acelei exprimări clare şi armonioase pe care proza germană n-o mai atinsese până atunci. Rămânem recunoscători inspiratei tălmăciri a lui Lucian Blaga pentru regăsirea, în limba română, a acestor calităţi.

VICTOR ERNEST MAŞEK

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

LAOCOON (fragmente)

Caracterul general cel mai evident al capodoperelor greceşti de pictură şi sculptură constă, după domnul Winckelmann, într-o nobilă simplitate şi o măreţie senină atât în atitudine cât şi în expresie.

«După cum marea, zice el, rămâne pururi calmă în adâncu-i, oricât de zbuciumată i-ar fi suprafaţa, tot astfel expresia figurilor eline, de orice pasiuni ar fi stăpânite, arată un suflet tare şi netulburat.

Un asemenea suflet se oglindeşte pe faţa lui Laocoon – şi nu numai pe faţa lui – în prada celor mai crâncene suferinţe.

Această durere care se vădeşte în toţi muşchii şi în toate tendoanele trupului, şi pe care, fără să te mai uiţi la faţă şi la alte părţi, privind numai încordarea dureroasă a pântecelui, şi parcă o şi simţi în tine, durerea aceasta, zic, nu se manifestă

prin nicio violenţă în mimica feţei sau în atitudine. El nu scoate un strigăt înspăimântător, cum cântă Virgiliu despre Laocoon al său; deschizătura gurii nu ne îngăduie s-o presupunem; e mai degrabă un suspin înăbuşit şi chinuit, aşa cum îl descrie Sadolet.

Durerea corpului şi tăria sufletului, deopotrivă de intense, sunt egal împărţite şi se cumpănesc în întreaga alcătuire a făpturii. Laocoon suferă, dar suferă ca Filoctet al lui Sofocle: chinul lui ne străpunge inima, însă am dori să putem răbda şi noi chinul în felul acestui mare om.

88

Exprimarea unui suflet aşa de tare stă cu mult mai sus decât plăsmuirea frumosului în natură; a trebuit ca artistul să simtă în el însuşi această forţă spirituală pe care a întipărit-o marmurei. Grecia avea mulţi artişti care, ca şi Metrodor, erau în acelaşi timp filosofi. Filosofia dădea o mână de ajutor artei şi insufla operelor acesteia un suflet superior celor de rând» ş.a.m.d.

Observaţia, care e sâmburele acestui pasaj, că pe chipul lui Laocoon durerea nu se arată cu violenţa la care, dată fiind intensitatea acestei dureri, am fi în drept să ne aşteptăm, este perfect justă. Este incontestabil de asemenea că tocmai acolo unde un semicunoscător ar cuteza să-l învinuiască pe artist că a rămas mai prejos decât natura, fiindcă n-a realizat adevăratul patetic al durerii, tocmai acolo, zic, răsare mai luminoasă iscusinţa lui.

Numai în ce priveşte motivul pe care domnul

Winckelmann îl atribuie acestei iscusinţe, în ce priveşte generalitatea regulii pe care el o deduce din acest motiv, îndrăznesc să fiu de altă părere.

Recunosc că m-a surprins mai întâi privirea mustrătoare pe care el o aruncă lui Virgiliu, apoi comparaţia cu Filoctet. De-aici voi porni, şi-mi voi aşterne gândurile în ordinea în care s-au dezvoltat în mintea mea.

«Laocoon suferă ca Filoctet al lui Sofocle». Cum suferă acesta? E ciudat că suferinţa lui a lăsat în noi impresii aşa de diferite. Tânguirile, strigătele, blestemele fioroase cu care durerea lui umplea tabăra şi tulbura toate jertfele, toate ceremoniile religioase, răsunau tot aşa de îngrozitor şi în insula pustie unde tocmai de aceea fusese surghiunit. Ce accente de mânie, de jale, de deznădejde, cu care poetul, prin drama în care le reproduce, a făcut să răsune teatrul! Actul al treilea al acestei piese a fost găsit mult mai scurt decât celelalte. Se vede de aici, spun criticii, că celor vechi puţin le pasă de egalitatea actelor ca lungime. Şi eu cred asta, dar în cazul de faţă aş prefera să mă întemeiez pe alt exemplu decât 89 acesta. Vaietele jalnice, gemetele, ţipetele sacadate

&, i, «peu, ă-ra-r-rai, & [*ioy*. *ioil* şirurile întregi pline de *na*. *N*±, *Tzetnix*., din care e compus acest act şi care trebuiau declamate cu prelungiri de vocale şi cu pauze, cu totul altele decât cele necesare într-un limbaj coerent şi curgător, au făcut desigur ca acest act să dureze, la reprezentare, aproape cât şi celelalte.

Cititorului i se pare mult mai scurt pe hârtie decât li se va fi părut auditorilor.

Ţipătul este expresia naturală a durerii fizice. Răniţi, războinicii lui Homer cad adesea strigând. Venus, fiind uşor zgâriată, ţipă tare, nu pentru a fi înfăţişată ca o plăpânda zeiţă a voluptăţii, ci pentru a plăti tributul către natura supusă suferinţei, însuşi graniticul Marte, când simte lancea lui Diomede, urlă cât zece mii de luptători furioşi laolaltă, urlă aşa de înfiorător, încât ostile amândouă se înfricoşează. De altminteri, oricât de mult îşi înalţă Homer eroii deasupra naturii omeneşti, ei rămân totuşi mereu credincioşi acestei naturi, când se arată simţitori la dureri şi jigniri, când îşi manifestă această sensibilitate prin strigăte, lacrimi, sau vorbe de ocară. După fapte, sunt fiinţe de o specie superioară; după simţiri, sunt oameni adevăraţi.

Eu ştiu că noi, europenii, epigoni mai subţiri şi mai cuminţi, ne pricepem mai bine să ne stăpânim gura şi ochii. Politeţea şi buna-cuviinţă ne opresc să strigăm şi să plângem. Vitejia activă a necioplitei omeniri primitive a devenit la noi puterea de-a îndura. Dar chiar strămoşii noştri erau mai tari în această din urmă virtute decât în cea dintâi. Strămoşii noştri, erau barbari. A-şi înăbuşi orice durere, a privi moartea în faţă, a muri cu zâmbetul pe buze sub muşcăturile viperei, a nu-şi boci greşelile, nici pierderea celui mai iubit prieten – acestea sunt trăsăturile vechiului eroism nordic. Palnatoko a impus prin lege locuitorilor din Iomsburg să nu se teamă de nimic şi să nu

rostească niciodată cuvântul

«teamă».

Grecul nu era aşa! El simţea şi se temea; lăsa să i se vadă durerile şi necazurile; nu-i era ruşine de slăbiciunile omeneşti; dar niciuna din ele nu putea să-l abată de pe drumul onoarei şi al împli90

nirii datoriei. Ceea ce la barbar provenea din firea lui sălbatică şi îndârjită, la grec era efectul unor principii. La el eroismul era scânteia ascunsă în cremene, care, fără să-i ia pietrei nici limpezimea, nici răcoarea, doarme acolo, liniştită, până ce o forţă dinafară o trezeşte. La barbar, eroismul era o flacără vie şi mistuitoare, pâlpâind întruna, şi care distrugea orice altă buna însuşire, sau măcar o întuneca. Când Homer îi arată pornind la luptă, unii împotriva altora, pe troieni cu strigăte sălbatice, iar pe greci tăcuţi şi hotărâţi, comentatorii observă, pe bună dreptate, că prin asta poetul a voit să-i prezinte pe primii ca pe nişte barbari, iar pe ceilalţi ca pe un popor civilizat. Mă mir numai că n-au notat într-un alt loc o opoziţie caracteristică, analogă. Armatele duşmane au încheiat un armistiţiu; ele sunt ocupate cu arderea morţilor lor, ceea ce nu se petrece fără lacrimi fierbinţi, de o parte şi de alta, câkpua & ep [xa

Xov-reţ. Dar Priam îi opreşte pe ai săi să jelească: ouă etoc xoaeiv ITpiaoţ uiyaţ. «Îi opreşte să jelească», spune M-me Dacier, de teamă ca jelitul să nu le înmoaie prea tare inimile, şi a doua zi să meargă la luptă cu un curaj slăbit. Foarte bine, dar eu vin şi întreb: de ce numai Priam

trebuie să se teamă de asta? De ce Aga-memnon nu impune alor săi aceeaşi oprelişte? Intenţia poetului merge mai adânc. El vrea să ne arate că numai grecul civilizat poate deopotrivă să jelească şi să fie viteaz; pe când troianul barbar, ca să-şi păstreze curajul, trebuie să înăbuşe în el orice sentiment omenesc. NefASafffifzai YŁ AŁV ouăev xXalsiv, «nu osândesc pe cei care plâng», pune el să zică, într-altă parte, pe isteţul fiu al înţeleptului Nestor.

Este de reţinut că printre puţinele tragedii antice ajunse până la noi, se află două în care durerea fizică alcătuieşte partea cea mai de seamă a năpastei ce cade peste protagonist: Filoctet şi Hercule murind. Şi pe acesta la fel îl face Sofocle să se văicărească, să geamă, să bocească şi să strige. Mulţumită gf & ljţeţ *Wmn* ace? îi? 1 maeştri ai bunei-cuviinţe, – aş Filoctet gemând, un

FILIALA ZOili LOR Str» Observatorului nr, 1

Hercule zbierând, ar fi pe scenă personajele cele mai caraghioase, cele mai nesuferite. E adevărat că unul dintre poeţii lor cei mai recenţi şi-a încercat norocul cu Filocret. Dar cum putea el să se încumete să le prezinte pe adevăratul Filoctet?

Un Laocoon se găsea şi printre piesele lui Sofocle care s-au pierdut. Ce minunat ar fi fost ca soarta să ni-l fi lăsat şi pe acesta! Din puţinul pe care-l pomenesc despre el câţiva grămătici din antichitate nu se poate deduce nimic cu privire la felul în care poetul tratase acest subiect. De una sunt sigur, că el nu

1 va fi înfăţişat pe Laocoon mai stoic decât pe Filoctet şi pe Hercule. Comportamentul stoic e neteatral; şi mila noastră e totdeauna în proporţie cu suferinţa pe care o manifestă personajul interesant. Dacă-l vom vedea îndurându-şi nenorocirea cu tăire sufletească, această tărie sufletească va stârni, este adevărat, admiraţia noastră, dar admiraţia e un sentiment rece, care, prin caracterul ei de uimire inertă, exclude orice altă pasiune mai caldă, ca şi orice imagine clară.

Ajung acum la concluzia mea. Dacă e adevărat că, mai ales după felul de a gândi al grecilor vechi, a striga sub apăsarea unei dureri fizice nu este incompatibil cu un suflet tare, atunci nu nevoia de a exprima acest suflet tare este motivul pentru care artistul nu vrea să reproducă strigătul în marmura sa, ci trebuie să fie un alt motiv care-l face să se depărteze aici de rivalul său, poetul, care, cu bună ştiinţă, exprimă acest strigăt.

Că dragostea a iscat prima încercare în artele plastice poate fi poveste, poate fi adevărat; sigur este că iubirea n-a încetat o clipă să conducă mâna marilor meşteri ai antichităţii. Căci dacă astăzi pictura, considerată în genere arta imitării corpurilor pe o suprafaţă plană, este cultivată în tot cuprinsul acestei definiţii, grecii, mai înţelepţi, o îngrădeau în hotare mult mai înguste, limitând-o 92

la imitarea numai a corpurilor frumoase. Artiştii greci nu zugrăveau decât frumosul; ba chiar, frumosul de rând, frumosul de o speţă inferioară, era pentru ei numai un prilej

întâmplător de exerciţii sau de distracţie. Ceea ce trebuia să încânte în operele lor era perfecţiunea obiectului însuşi; şi erau prea mari pentru a dori ca cei care-l contempla să se mulţumească doar cu plăcerea aceea rece pe care o dă asemănarea reuşită sau îndemânarea meşteşugărească; nimic nu le era mai drag în arta lor, nimic nu li se părea mai nobil decât scopul final al artei.

«Cine o să vrea să-ţi facă portretul, dacă nimeni nu vrea să te vadă» spune un epigramist antic despre un om urât din cale afară. Un artist modern ar spune: «Poţi să fii oricât de hâd, eu tot te voi picta. Cu toate că nimănui nu-i place să te vadă, totuşi multora le va plăcea să-mi vadă tabloul, nu întrucât te va reprezenta pe tine, ci întrucât, va fi o dovadă a artei mele, care va fi zugrăvit aşa de exact o asemenea pocitanie».

Fără îndoială, înclinarea aceasta de a se făli excesiv cu nişte dibăcii nefaste, pe care nu vine să le înnobileze valoarea subiectului tratat, este prea firească pentru ca grecii să nu-şi aibă şi ei Pausonii şi

Pyreicii lor. I-au şi avut, dar le-au făcut dreptatea meritată. Pauson, care nu se ridica nici măcar până la frumosul naturii de rând şi al cărui gust abject îl împingea să zugrăvească cu predilecţie cusururile şi urâţenia făpturii umane, a trăit în sărăcia cea mai ticăloasă. Iar Pyreicus, care picta cu sârguinţa unui pictor olandez ateliere de bărbieri, maghernițe murdare, măgari şi zarzavaturi, ca şi cum cine ştie ce farmec ar avea în natură asemenea lucruri, sau cine ştie ce

rarităţi ar fi, şi-a căpătat porecla de *ryparograf*, pictor al noroiului, deşi bogaţii voluptuoşi îi cumpărau operele cu aur greu, ca pentru a compensa prin acest preţ convenţional lipsa lor de valoare reală.

Până şi autorităţile publice au socotit ca vrednică de luarea lor aminte măsura de a constrânge 93 pe artist să rămână în sfera lui proprie. E cunoscută legea tebanilor care îi poruncea sa imite înfrumuseţând şi-i interzicea sub pedeapsă să imite urâţind. Nu e o lege făcută împotriva meşterilor proşti, cum se crede în general şi cum crede însuşi

Junius. Spiritul grec condamna ceea ce italienii aveau să numească *Ghezzi*; condamna artificiul nedemn care obţine asemănarea prin exagerarea defectelor modelului, într-un cuvânt, caricatura.

Tot dintr-un spirit al frumosului ieşise şi legea Helanodicilor. Fiecărui învingător la jocurile olimpice i se ridica o sfatuie, însă numai celui care învinsese de trei ori i se făcea una «iconică», asemănătoare.

Nu era de dorit să fie prea multe portrete mediocre printre operele de artă. Căci, deşi portretul tolerează un fel de idealizare, totuşi în el asemănarea trebuie să primeze; iar idealizarea este a unui om anumit, nu a omului îndeobşte (…).

Dar m-abat de la drumul meu. Voiam numai să stabilesc temeinic că, la cei vechi, frumuseţea era legea supremă a artelor plastice.

Şi o dată bine stabilit acest lucru, urmează în

chip necesar că orice vine în raport cu artele plastice, dacă nu se acordă cu ideea de frumos, trebuie să fie complet înlăturat, iar dacă se acordă, să-i fie cel puţin subordonat.

Voi rămâne la «expresie». Există pasiuni şi grade de pasiuni care se exteriorizează prin cele mai hidoase schimonosituri ale feţei şi impun corpului întreg atitudini aşa de silnice, încât toată armonia liniilor care-l conturează în stare de repaus e distrusă. Artiştii antici sau se abţineau cu totul de a le reproduce, sau le coborau la un grad inferior de intensitate, la care erau încă susceptibile de oarecare frumuseţe.

Niciuna dintre operele lor nu e profanată de expresia furiei sau a desperării. Îndrăznesc să afirm că n-au plăsmuit niciodată o furie.

Supărarea e redusă de ei la seriozitate. Poetul îl arăta pe Jupiter mânios azvârlind fulgere; artistul îl arăta numai sever.

Jalea sfâşietoare se molcomea în mâhnire. Şi când această molcomire nu putea să aibă loc, când jalea era atât de mare încât nu putea fi înfăţişată fără 94

să degradeze sau să urâţească omul – ce-a făcut Timante? E cunoscut tabloul cu jertfirea Ifigeniei. Aici el a zugrăvit pe fiecare dintre cei de faţă cu gradul de tristeţe care i se potrivea, dar a acoperit faţa tatălui, care trebuia să exprime gradul cel mai înalt de durere. S-au spus lucruri admirabile despre asta. Imaginaţia pictorului, zice unul, se sleise într-atâta zugrăvind fizionomii întristate, încât n-a mai avut nădejde să poată găsi

f pentru tatăl una şi mai tristă. El recunoaşte astei, spune altul, că durerea unui tată în atare împrejurări e deasupra oricărei expresii. Cât despre mine, eu nu văd aici nici neputinţa artistului, nici neputinţa artei. Cu cât se intensifică un afect, cu atât se accentuează trăsăturile feţei care corespund acestui afect; intensitatea maximă are trăsăturile cele mai răspicate, şi nimic nu e mai uşor pentru artist decât să le imprime. Dar Timante cunoştea hotarele pe care Graţiile le pun artei sale. Ştiind că durerea pe care Agamemnon, ca tată, ar trebui s-o. Simtă, se manifestă prin strâmbături totdeauna urâte, el n-a împins exprimarea durerii dincolo de limita la care durerea încetează de a mai fi însoţită de frumuseţe şi demnitate. Bucuros ar fi omis urâţenia unei figuri schimonosite de paroxismul durerii, bucuros ar fi atenuat-o, dar cum compoziţia lui nu-i permitea niciuna, nici alta, ce-i mai rămânea decât să arunce un văl peste urâţenie? Ceea ce nu s-a încumetat să zugrăvească a lăsat să fie ghicit. Pe scurt, această învăluire e un sacrificiu pe care artistul l-a făcut frumuseţii. Este un exemplu care arată nu cum să împingi expresia dincolo de marginile artei, ci cum s-o supui celei din tâi legi a artei, legea frumuseţii.

Aplicând acum acest lucru la *Laocoon*, iese clar la iveală motivul pe care-l caut. Maestrul voia să înfăţişeze frumuseţea supremă în condiţiile date ale durerii fizice. Durerea, în toată deformaţia ei vehementă, nu putea fi îmbibată cu frumuseţea. Artistul a trebuit deci să micşoreze

durerea, să potolească ţipetele până la a face din ele suspine; 95 nu pentru că strigătul e semnul unui suflet de calitate inferioară, ci pentru că sluţeşte faţa într-un mod respingător. Să *nu-l* închipuim pe Laocoon cu gura căscată, şi să judecăm. Să-l lăsăm să strige, şi să vedem. Fusese mai înainte o imagine care inspira compătimire, pentru că arăta totodată frumuseţe şi durere; acum a devenit una hidoasă, oribilă, de la care îţi vine să întorci capul, pentru că vederea durerii provoacă neplăcere, dacă nu există o frumuseţe în cel se suferă, o frumuseţe care să poată preschimba neplăcerea în dulcele sentiment al compătimirii.

Chiar şi numai larga deschizătură a gurii – fără a mai vorbi de aspectul siluit şi dezgustător pe care-l dă celorlalte părţi ale feţei, deplasându-le şi deformându-le – este în pictură o pată, iar în sculptură, o cavitate care face impresia cea mai detestabilă. Montfaucon a dat dovadă de puţin gust când a prezentat un cap bătrân şi bărbos, cu gura căscată, ca fiind Jupiter rostind un oracol. Un zeu trebuie oare să strige când dezvăluie viitorul? Un contur plăcut al gurii ar fi făcut suspect cuvântul său? Tot aşa nu-l cred nici pe Velarius că, în tabloul doar amintit al lui Timante, Ajax ar fi strigat. Meşteri cu mult mai nepricepuţi, aparţinând unor veacuri de artă ajunse la decadenţă, când înfăţişează barbari dintre cei mai sălbatici, căzuţi, sub spada învingătorului şi cuprinşi de spaimele nebune ale morţii, nu-i înfăţişează niciodată cu gura larg deschisă ca

pentru a striga.

Cert este că această scădere cu un grad a intensităţii durerii fizice extreme se putea vedea în mai multe capodopere antice. Hercule chinuindu-se în veşmântul său otrăvit, opera unui vechi maestru necunoscut, nu era *Hercule* al lui Sofocle, care răcnea aşa de cumplit, de răsunau stâncile Locri-dei şi promontoriile Eubeii. Se arăta mai mult posomorât decât fricos. *Filoctet* al lui Pitagora Leontinul părea că-şi împărtăşeşte durerea celui care-l contempla, impresie pe care ar fi împiedicat-o cea mai mică trăsătură de atrocitate. Cineva ar fi în drept să întrebe de unde ştiu eu că acest maestru a făcut o statuie a lui Filoctet?

96

Dintr-un pasaj din Pliniu, atât de evident falsificat sau ciuntit, încât n-ar fi trebuit să aştepte corectarea adusă de mine.

Sunt unii cunoscători ai antichităţii care, deşi admit că grupul *Laocoon* e într-adevăr opera unui meşter grec, totuşi îl situează în epoca împăraţilor, pentru că sunt încredinţaţi că Laocoon al lui Virgiliu a servit de model. Printre savanţii din trecut care au fost de această părere, vom aminti numai pe

Bartolomeu Marliani, iar printre cei moderni pe Montfaucon. Evident, ei au descoperit o concordanţă atât de pronunţată între opera sculptorului şi descrierea poetului, încât li s-a părut imposibil s-o atribuie întâmplării, mai ales când era vorba de potrivirea unor condiţii care în

mod spontan nu pot fi întrunite. Şi atunci, în ce priveşte onoarea de a fi găsit cel dintâi ideea şi de a fi realizat-o, ei presupun că, după toate aparenţele adevărului, poetul are incomparabil mai mulţi sorţi decât artistul.

Se pare numai că ei au uitat posibilitatea unui al treilea caz. Se mai poate într-adevăr că nici artistul să nu fi imitat pe poet, nici poetul pe artist, ci amândoi să se fi adăpat la unul şi acelaşi izvor mai vechi. După Macrobius, acest izvor ar fi putut să fie Pisandru, dat fiind că, pe vremea când operele acestui poet grec existau încă, orice şcolar ştia, *pueris decantatum*, că latinul nu imitase, ci tradusese fidel toată partea din *Eneida*, care povesteşte cucerirea şi distrugerea Troiei, deci cartea a II-a în întregime este nu o imitaţie, ci o traducere fidelă după poetul grec. Dar, dacă Pisandru l-a precedat pe Virgiliu în descrierea întâmplării lui Laocoon, artiştii greci n-aveau nevoie să-şi caute subiectul într-un poet latin, şi presupunerile asupra epocii în care şi-au executat sculptura nu se mai sprijină pe nimic.

Totuşi dacă mi s-ar impune să apăr părerea lui 97 Marliani şi a lui Montfaucon, iată ce portiţă de ieşire le-aş lăsa: poemele lui Pisandru s-au pierdut. Nu se poate spune nimic sigur despre felul cum istorisea el povestea lui Laocoon, dar e verosimil că această istorisire cuprindea elemente ale căror urme le găsim şi astăzi în scriitorii greci. Dar aceste urme nu se potrivesc câtuşi de puţin cu povestirea lui Virgiliu, de unde rezultă că poetul latin a transformat complet legenda elină,

turnând-o în tipare proprii. Felul în care povesteşte nenorocirea lui Laocoon este născocit de el. Prin urmare, când artiştii, în redarea acestui subiect, concordă cu Virigiliu, asta nu poate să însemne altceva decât că au trăit după el şi au lucrat după modelul său.

E drept, la fel ca Virgiliu, Quintus Calaber îl arată pe Laocoon exprimându-şi bănuiala împotriva calului de lemn, dar mânia Minervei, pe care Laocoon şi-o atrage astfel, se manifestă într-un mod cu totul diferit. În timp ce troianul denunţa primejdia, pământul se cutremură sub picioarele lui; spaima îl copleşeşte; o usturime de foc îi săgetează ochii; creierii i se aprind; aiurează; nu mai vede. Cum, de i orb, nu încetează să îndemne ca să fie incendiat calul de lemn, Minerva trimite doi balauri îngrozitori, care însă atacă numai pe copiii lui Laocoon. Zadarnic îşi întind aceştia mâinile spre tatăl lor, bietul orb nu-i poate ajuta. Şerpii îi sfâşie, apoi intra-n pământr. De Laocoon nu se ating şi această versiune nu e o născocire originală a lui Quintus, ci a fost probabil îndeobşte răspândită, aşa cum reiese dintr-un pasaj din Licofron, în care aceşti şerpi poartă epitetul de «mâncători de copii».

Dar admiţând că această versiune era îndeobşte răspândită în lumea grecească, ar fi fost greu ca artiştii greci să aibă curajul să se îndepărteze de ea, şi ar fi fost cu atât mai greu să se îndepărteze în acelaşi chip ca şi poetul latin dacă ei n-ar fi cunoscut mai dinainte acest poem, dacă n-ar fi primit poate comanda expresă de a

lucra după el. Asupra acestui punct, credem, ar trebui să insiste cineva care ar vrea să-i apere pe Marliani şi pe Montfaucon. Virgiliu este cel dintâi şi singurul 98

care pune şerpii să omoare atât pe tată cât şi pe copii, sculptorii fac la fel, deşi, în calitate de greci, ar fi trebuit să procedeze altfel; deci e probabil că au făcut-o imitându-l pe Virgiliu.

Îmi dau foarte bine seama cât mai este de la această probabilitate până la certitudinea istorică. Dar cum nici nu este în intenţia mea să stabilesc aici fapte istorice, cred că probabilitatea în chestiune poate fi luată măcar ca o ipoteză pe care criticul să-şi reazeme consideraţiile sale. Adeverită sau nu, voi adopta supoziţia că sculptorii au lucrat după Virgiliu, numai ca să vadă cum ar fi lucrat în acest caz. În privinţa strigătului, mi-am expus părerea mai înainte. Continuând să compar opera de sculptură cu descrierea poetului, voi ajunge poate la observaţii nu mai puţin instructive.

Ideea ca şerpii ucigaşi să împletească în acelaşi nod pe tată şi pe amândoi fiii săi este indiscutabil o idee foarte fericită, dovedind o imaginaţie deosebit de picturală. Cui aparţine? Poetului sau artiştilor?

Montfaucon refuză s-o vadă la poet. După mine, însă, Montfaucon n-a citit destul de atent versurile…

Cu avânt întins

Vine spre Laocoon şi mai întâi, năpustindu-se asupra trupurilor plăpânde ale celor doi copii,

amândoi şerpii se încolăcesc în jurul lor şi muşcând le sfâşie bietele mădulare. Apoi îl apucă şi pe tatăl lor, care le venea în ajutor cu o secure, îl strâng în inelele lor uriaşe…

Virgiliu, *Eneida*, II, v. 212 – 217).

Poetul a zugrăvit şerpii de o lungime neobişnuită. Ei s-au încolăcit în jurul copiilor şi, când tatăl le vine în ajutor, îl înlănţuie şi pe el (*cor-ripiunt*). Dată fiind lungimea lor, ei nu s-au putut desfăşura deodată de pe copii. A fost deci un moment când, în timp ce cu capetele şi cu partea dinainte a trupului se răsuceau în jurul tatălui, cu partea din urma îi ţineau încă înfăşuraţi pe copii. Acest moment este necesar în progresia tabloului poetic. Dar zugrăvirea lui ar fi durat prea mult, şi poetul 99 se mulţumeşte să-l sugereze. Un pasaj din Donatus pare a dovedi că vechii comentatori l-au simţit într-adevăr. Cu atât mai puţin deci a putut să scape artiştilor, al căror ochi ager prinde iute şi clar tot ce le poate fi de folos.

În încolăcirea şerpilor în jurul lui Laocoon, poetul îi fereşte braţele cu multă grijă, pentru ca mâinile să aibă toată libertatea de acţiune.

În acelaşi timp el se luptă cu mâinile ca să desfacă nodurile Virgiliu, *Eneida*, II, v. 220).

Aici, artiştii trebuiau neapărat să-l urmeze. Nimic nu dă mai multă expresie şi viaţă decât gestul mâinilor. Fără gest, cu deosebire în comunicarea emoţiilor, faţa cea mai grăitoare rămâne lipsită de semnificaţie. Nişte braţe strâns lipite de corp în inelele încleştate ale şerpilor ar fi înţepenit grupul întreg în îngheţul morţii. Pe câtă

vreme aşa, toţi – atât figura centrală cât şi cele laterale – sunt în plină acţiune, şi acolo freamătul e mai intens unde şi durerea e mai crâncenă.

Dar, dincolo de această libertate a braţelor, artiştii n-au mai găsit de cuviinţă să împrumute nimic altceva de la poet în privinţa încolăcirii şerpilor. Virgiliu arată şerpii înfăşurându-se de două ori în jurul corpului şi de două ori în jurul gâtului lui Laocoon şi ridicându-şi capetele deasupra lui.

De două ori încingându-i mijlocul, de două ori *înfăşurându-i gâtul cu cercurile lor de solii, îşi ridică deasupra capetele şi grumajii semeţe*.

{*ibid.*, v. 218 – 219).

Această imagine satisface pe deplin închipuirea noastră; părţile cele mai nobile ale corpului sunt strivite până la sufocare, iar muşcăturile veninoase ameninţă de-a dreptul faţa. Cu toate acestea, nu era o imagine potrivită pentru nişte artişti care voiau să arate efectul veninului şi al durerii asupra corpului. Pentru ca acest efect să poată fi observat, era necesar ca părţile principale să fie cât mai slobode cu putinţă şi scutite 1 (

101

de orice apăsare dinafară, care ar fi putut să modifice şi să slăbească jocul nervilor în suferinţă şi al muşchilor încordaţi. Dubla încolăcire a şerpilor ar fi acoperit întreg trunchiul, şi dureroasa retractare a pântecului, atât de expresivă, ar fi rămas invizibilă. Ceea ce s-ar mai fi zărit din trunchi, deasupra inelelor şerpilor,

dedesubtul lor sau între ele, ar fi apărut comprimat şi umflat nu de durerea dinăuntru, ci de apăsarea exterioară. Aceeaşi repetată înfăşurare a gâtului ar fi stricat configuraţia piramidală a grupului aşa de plăcută la vedere, iar capetele ascuţite ale şerpilor, iţindu-se libere din acest ghemotoc, ar fi curmat aşa de brusc proporţionalitatea, încât forma întregului grup ar fi devenit din cale afară de supărătoare. Există totuşi desenatori care au fost destul de neinteligenţi ca să vrea să imite întocmai pe poet. Ce-a ieşit de aici se poate vedea cu oroare, printre altele, şi într-o gravură a lui Franz Cleyn. Sculptorii antici au priceput dintr-o aruncătură de ochi că arta lor reclamă aici o schimbare radicală, şi toate încolăcirile de pe trunchi şi de pe gât au fost mutate în jurul coapselor şi picioarelor, unde puteau să acopere şi să apese numai cât era de trebuinţă, fără să se stingherească exprimarea durerii. Tot aici, încolăcirile sugerau ideea unei fugi oprite în loc, a unui fel de imobilitate, ceea ce este foarte prielnic condiţiilor unei arte care fixează, în timp şi în spaţiu, un singur moment al subiectului.

Nu ştiu cum s-a făcut, dar criticii au trecut cu totul sub tăcere această deosebire aşa de vădită dintre sculptură şi descrierea poetului în ce priveşte încolăcirea şerpilor. E o deosebire care dovedeşte de? teptăciunea artiştilor, aşa cum o dovedeşte şi o altă deosebire, pe care toţi au remarcat-o, dar pe care mai mult încearcă s-o scuze decât îndrăznesc s-o laude. Mă gândesc la

deosebirea în îmbrăcăminte. Laocoon al lui Virgiliu este gătit în veşmintele sale preoţeşti, pe când în grupul statuar atât el cât şi cei doi fii ai săi apar complet goi. Se zice că există oameni care socotesc drept o mare necuviinţă să înfăţişeze în pielea goală un fiu de rege, un preot în timpul jertfei. Acestora, alţii care sunt cunoscători în ale artei le răspund cu multă seriozitate că într-adevăr e o greşeală în contra bunelor obiceiuri, dar artistul a fost silit s-o comită pentru că n-a putut să dea personajelor sale nişte haine potrivite. Sculptura, spun tot ei, nu poate să imite nicio stofă; cutele groase fac o impresie urâtă; de aceea, dintre douărele, artistul a ales-o pe cea mai mică, preferând să greşească mai degrabă în privinţa veşmintelor faţă de adevăr decât împotriva artei. Dacă e sigur că artiştii antichităţii ar fi râs de obiecţie, nu ştiu ce ar fi zis despre răspuns. Mai jos decât în acest răspuns nici nu poate fi coborâtă arta. Presupunând că sculptura ar fi în măsură să imite orice stofă tot aşa de bine ca şi pictura, ar urma de aici că Laocoon trebuie negreşit să fie îmbrăcat? Oare n-ar pierde nimic prin această îmbrăcare? Un veşmânt, lucrul unor mâini de sclav, are oare tot atâta frumuseţe cât un corp organizat, opera eternei înţelepciuni? imitarea unuia sau a celuilalt cere aceleaşi aptitudini, dovedeşte aceleaşi merite, aduce aceeaşi cinste? Ochii noştri ţin numai să fie amăgiţi şi le este indiferent cu ce sunt amăgiţi?

La poet, veşmântul nu e veşmânt, el nu acoperă nimic, este ca şi transparent pentru

puterea noastră de închipuire. Pentru această putere, suferinţa lui Laocoon la Virgiliu este la fel de vizibilă în orice parte a corpului, fie că e îmbrăcată, fie că nu. Fâşia sacerdotală, bunăoară, acoperă fruntea, dar n-o ascunde.

Nu numai că această fâşie nu vatămă cu nimic, dar chiar întăreşte ideea pe care ne-o facem despre nefericirea victimei.

Cu sacra fâsie udată de balele spurcate şi de veninul negru Virgiliu, *Eneida*, II, v. 221).

La nimic nu-i serveşte demnitatea de preot; chiar însemnele acestei demnităţi, care îndeosebi impuneau respectul şi veneraţia, sunt udate şi pân-gărite de balele veninoase.

Artistul trebuie însă să renunţe la această idee secundară, pentru ca partea principală a operei

102

să nu aibă de suferit. Chiar dacă i-ar fi lăsat lui Laocoan numai această fâşie, expresia ar fi fost mult slăbită. Fruntea s-ar fi aflat în partea acoperită, şi fruntea este sediul expresiei. Aşa cum, arunci când a fost vorba de strigăt, artistul a sacrificat expresia pentru frumuseţe, acum a sacri-ficait convenienţele peratnu expresie. De altfel, la cei vechi, convenienţele erau un lucru fără importanţă. Ei simţeau că scopul suprem al artei lor le dictează înlăturarea oricăror veşminte. Acest scop suprem este frumuseţea. Îmbrăcămintea a fost născocită de nevoie: ce are de împărţit arta cu nevoia? Eu admit că şi îmbrăcămintea îşi are frumuseţea ei, dar ce este frumuseţea vestimentară pe lângă frumuseţea

unui corp omenesc? Şi cel care e capabil să realizeze o valoare majoră se va mulţumi cu una minoră? Tare mă tem că maestrul cel mai priceput în redarea veşmintelor indică, prin chiar această dibăcie, pe cea care-i lipseşte.

IX

Când vrem să comparăm pictorul şi poetul în unele cazuri particulare, se impune înainte de toate să luăm seama dacă au lucrat şi unul şi celălalt în deplină libertate, dacă, slobozi de orice constrângere dinafară, au putut să tindă exclusiv spre cea mai mare eficacitate a artei lor respective.

Pentru artistul antic, religia era de multe ori o astfel de donsitrângere exterioară. Opera lui, destinată cultukii şi închinăciunii, nu putei să fie totdeauna aşa de perfectă ca atunci când unica ei menire ar fi fost desfătarea privitorului. Superstiţia îi supraîncarcă pe zei cu tot felul de simboluri, şi cei mai frumoşi dintre ei nu pretutindeni erau veneraţi pentru frumuseţea lor.

Bachus, în templul său din Lemnos, din care evlavioasa Hypsipyla şi-a salvat tatăl dându-i înfăţişarea zeului, era reprezentat purtând coarne, şi 103 fără îndoială aşa se arăta în toate templele sale, de vreme ce coarnele erau un simbol care însemna o caracteristica a lui. Numai artistul care lucra liber şi nu trebuia să facă vreun Bachus pentru vreun templu lăsa la o parte acest simbol. Şi dacă printre statuile care au rămas nu găsim niciuna cu coarne, asta e o dovadă că niciuna nu e dintre acelea sfinţite, care au servit drept chipuri

de adorare a zeului. De altfel e foarte probabil că în primele veacuri ale creştinismului, furia evlavioşilor distrugători s-a abătut mai cu seamă asupra acestora din urmă şi n-ia cruţat, ici şi colo, decât câte o operă care nu fusese pângărită de idolatrie. Dat fiind că printre antichităţile dezgropate sunt piese şi de un fel şi de celălalt, aş dori să se rezerve numele de opere de artă acelora în care artistul a avut putinţa să se dovedească într-adevăr artist, în care frumuseţea a fost primul şi ultimul său ţel. Toate celelalte, care prezintă urme prea importante de convenienţe rituale, nu merită numele de opere artistice, pentru că într-însele arta n-a lucrat nestingheritǎ, pentru ea însăşi, ci a fost numai o auxiliară a religiei, iar aceasta, în imaginile concrete pe care i le comanda, se interesa mai mult de claritatea simbolului decât de frumuseţe. Cu asta nu vreau să spun că nu s-a întâmplat adesea ca religia să facă dib frumuseţea însăşi am simbol, sau că, dintr-un fel de îngăduinţă faţă de artă şi de gustul rafinat al veacului, să insiste aşa de puţin asupra simbolului, încât aparent frumuseţea să predomine singură.

Dacă nu se face această distincţie, cunoscătorul specialist şi anticarul amator vor fi într-o veşnică ceartă, pentru că nu se vor pricepe unul pe altul. Când cunoscătorul, credincios concepţiei sale despre scopul artei, va susţine că artistul antic, în calitatea lui de artist şi în mod spontan, n-a putut să facă opera cutare, atunci anticarul va înţelege că nici religia şi niciun alt

motiv străin de artă nu l-au putut determina pe artist s-o facă – artist în sensul de lucrător manual. Şi deci îşi va închipui că-l va înfunda pe cunoscător cu cea dintâi figură care-i va pica în mână 10

şi pe care acesta, fără nicio remuşcare şi spre marele scandal al lumii savante, o va condamna să fie aruncată la mormanul de ruine din care a fost scoasă.

Pe de altă parte, e posibilă şi eroarea inversă, anume să se exagereze influenţa religiei asupra artei.

Spence oferă un exemplu curios. El a găsit în Ovidiu că Vesta în templul ei nu era adorată sub o imagine personală. Atâta i-a fost de ajuns lui Spence ca să conchidă că îndeobşte n-au existat statui ale acestei zeiţe şi că cele care până acum au fost considerate ca atare nu o reprezintă pe Vesta, ci vreo vestală. Ciudată concluzie! Aşadar artistul nu mai avea dreptul să personifice o zeiţă, căreia poeţii îi şi dăduseră fizionomia şi istoria unei persoane reale, făcând din ea fiica lui Saturn şi a Cibelei, arătând-o în primejdia de a cădea victimă purtării urâte a lui Priap şi povestind atâtea altele despre ea; artistul, zic, nu mai avea dreptul şi el s-o personifice în felul său, pentru că într-un templu această zeiţă era adorată numai sub chipul simbolic al focului! Spence îşi sporeşte astfel greşelile, generalizând pentru toate templele acestei zeiţe, fără deosebire, şi despre cultul ei, ceea ce Ovidiu afirmase despre un singur templu al Vestei, şi anume, despre cel din Roma.

Dar ea nu era adorată pretutindeni în felul în care era adorată în acel templu din Roma. Şi nici în Italia nu fusese adorată în acest fel, înainte că numai să fi clădit templul acela din Roma. Numa a vrut să interzică înfăţişarea sub formă de om sau animal a oricărei divinităţi şi, fără îndoială, îmbunătăţirea pe care a adus-o în cultul Vestei a fost tocmai izgonirea oricărei reprezentări personale. De la Ovidiu însuşi aflăm că înainte de vremea lui Numa în templul Vestei existau statui ale zeiţei care, de ruşine, şi-au acoperit ochii cu mâinile lor de fecioare atunci când preoteasa Ehea-Silvia a devenit mamă. Că în templele pe care zeiţa le avea în afară de capitală, în provinciile romane, cultul ei nu era în deplină conformitate cu ordonanţele lui Numa, părea dove-105 vedit de diferite inscripţii antice, în care se pomeneşte de un *Pontifex Vestare*. Şi în Corint era un templu fără nicio statuie, cu un simplu altar, pe care se aduceau jertfe. Dar urmează de aici că grecii nu aveau nicio statuie a Vestei? La Atena, era una în Prytaneu, lângă statuia păcii. Jasseenii se mândreau că posedă una, care sta sub cerul liber şi pe care nici ploaia, nici zăpada n – o atingeau niciodată. Pliniu aminteşte de alta, în poziţie de şedere, sculptată de Scopas, şi care se găsea pe vremea lui la Roma, în grădinile serviliene. Admiţând acum că e greu să deosebeşti o simplă vestală de Vesta însăşi, dovedeşte asta că nici cei vechi nu puteau sau chiar nu voiau să facă această distincţie? Anumite însemne indică vădit mai curând pe una decât pe cealaltă. Sceptrul,

facla, palladiul nu se pot presupune decât în mâna zeiţei. Tympanonul, pe care îl adaugă Codinus, i se potriveşte poate numai în calitate de zeiţă a gliei; dacă nu cumva Codinus însuşi n-o fi desluşit bine ceea ce a văzut.

XII

Homer plăsmuieşte două specii de fii aţe şi de acţiuni: vizibile şi invizibile. Pictura nu poate să redea această deosebire; în ea totul este vizibil, şi viziibil într-un singur fel.

Contele Caylus concepe o serie de picturi, în care acţiunile vizibile şi invizibile se împreună fără nicio distincţie. Pentru tablourile cu acţiuni mixte, adică la care iau parte şi fiinţe vizibile şi invizibile, el nu arată, şi poate că nici n-ar şti să arate, cum să fie zugrăvite fiinţele invizibile, pentru ca numai noi, cei care privim tabloul, să le descoperim, iar personajele din tablou să nu le vadă sau cel puţin să pară verosimil că nu le pot vedea. Din pricina acestui amestec, e inevitabil ca întreaga serie de tablouri, ca şi fiecare tablou în parte, să devină confuze, de neînţeles, contradictorii.

Totuşi, cu cartea în mână, acest neajuns s-ar putea remedia până la urmă. Ce e mai rău însă e că pictura, neavând mijloace pentru a diferenţia fiinţele vizibile de cele invizibile, trebuie, vrând-nevrând, să renunţe şi la trăsăturile caracteristice prin care fiinţele invizibile, de o esenţă mai înaltă, le întrec pe celelalte de ordin inferior.

Să luăm un exemplu: Când în *Iliada 1*, zeii, învrăjbiţi din cauza sorţii troienilor, ajung să se încaiere între ei, bătălia aceasta se desfăşoară

toată în lumea nevăzutelor, ceea ce îngăduie imaginaţiei să amplifice scena şi să-şi închipuie făptura şi faptele zeilor oricât ar vrea de mari şi de supraomeneşti.

Pictura însă e nevoită să adopte o scenă vizibilă, care, cu diferitele ei părţi necesare, devine un fel de măsură, un termen de comparaţie pentru personajele oare se mişcă în cuprinsul ei. Când aceste personaje sunt zeii homerica, ochiul înregistrează imediat disproporţia dintre ei şi cadru, iar aceşti zei, care în epopee erau doar mari, pe pânza pictorului apar monstruoşi.

În această luptă, Marte atacă mai întâi pe Minerva, care, dându-se înapoi, ridică de jos, cu mâna ei vânjoasă, un bolovan mare, negru şi colţuros, pe care în vremea veche mai mulţi bărbaţi laolaltă îl rostogoliseră acolo ca să le fie piatră de hotar.

Aceasta, cu mâna ei puternică, ridică o piatră aşezată în mijlocul câmpului, neagra, necioplită şi mare, pe care oamenii mai de mult o puseseră acolo ca hotar între ogoare.

Pentru o justă apreciere a acestei pietre, să ne amintim că Homer îi face pe eroii săi încă o dată aşa de tari ca pe cei mai voinici bărbaţi din timpul său, care însă – spune tot el – erau întrecuţi cu mult în putere de către bărbaţii pe care Nestor îi cunoscuse în tinereţea lui. Acum întreb eu: ce statură trebuie să-i dea pictorul unei zeiţe capabile să arunce în Marte cu un pietroi, pentru care fusese nevoie nu de unul, ci de mai mulţi bărbaţi din tinereţile lui Nestor, ca să-l urnească şi

să-l aşeze ca stâlp de hotar? Dacă statura va
106
107
1 în *Iliada*, XXI, V. 385 şi urm.
fi în proporţie cu dimensiunile pietrei, atunci se va pierde elementul miraculos. Un om care e de trei ori mai mare ca mine e natural să poată arunca o piatră de trei ori mai mare decât aceea pe care aş putea s-o arunc eu. Dacă însă statura zeiţei nu va fi în proporţie cu mărimea pietrei atunci se produce în tablou o neverosimilitate, care sare în ochi şi a cărei impresie supărătoare nu poate fi risipită cu raţionamentul rece că o zeiţă trebuie să aibă o putere supraomenească. Acolo unde văd un efect mai mare, vreau să văd şi instrumente mai mari.

Iar Marte, doborât de această piatră enormă, *enti*. 8 *kniajz* TOAsă-pa… a acoperit şapte stânjeni. E cu neputinţă pictorului să dea zeului această mărime extraordinară. Dar, dacă mu i-o dă, atunci cel care zace la pământ nu mai e Marte, Marte al lui Homer, ci un oştean de rând.

Longin spune că de multe ori îi vine să creadă că Homer vrea să-i înalţe pe oameni la rangul zeilor şi să a coboare pe zei la nivelul oamenilor. Pictura realizează această coborâre. În ea dispare complet ceea ce în poezie îi ridică pe zei chiar deasupra oamenilor divini. Mărimea, tăria, iuţeala pe care

Homer le atribuie totdeauna zeilor săi într-un grad cu mult mai înalt şi mai minunat decât eroilor săi celor mai de seamă se reduc într-un

tablou la măsura comună a omului obişnuit. Jiupiter şi Agameminon, Apollo şi Ahile, Ajax şi Marte devin fiinţe absolut identice care nu pot fi deosebite una de alta fără anumite semne exterioare, de natură pur convenţională.

Un mijloc de care pictura se serveşte ca să dea a înţelege că, în compoziţiile s-ale, cutare personaj sau obiect trebuie considerat ca invizibil, este un nor subţire, pe care îl pune între acest personaj sau obiect şi celelalte personaje din tablou. Se pare că acest truc a fost luat chiar din Homer. Când, în toiul luptei, unul din eroii săi mai însemnaţi ajunge într-o primejdie din care nu l-ar putea scăpa decât o putere divină, atunci poetul pune divinitatea ocrotitoare să-l învăluie într-o ceaţă deasă sau într-o beznă, şi astfel îl salvează.

108

Aşa face Venus cu Paris, Neptun cu Idaeus, Apollo cu Hector. Şi Caylus nu va uita niciodată să recomande artistului în mod stăruitor această negură, acest nor, atunci când îi va schiţa tablouri cu întâmplări similare. Cine nu vede însă că învăluirea în negură şi întuneric nu e pentru poet decât o metaforă poetică pentru a spune «a face nevăzut». De aceea mi s-a părut întotdeauna ciudat să văd materializată această expresie poetică prin zugrăvirea pe tablou a unui nor real, în dosul căruia, ca după un paravan, stă eroul la adăpost de duşmanul său. Dar nu aşa a înţeles-o poetul. Asta înseamnă să ieşi din hotarele picturii, căci acest nor joacă aici rolul unei adevărate embleme hieroglifice, al unui semn pur simbolic

care nu face nevăzut pe eroul liberat, ci vesteşte pe privitori: «Trebuie să vi-l închipuiţi ca invizibil». E un procedeu cu nimic mai bun decât benzile acelea de hârtie pe care sunt scrise cuvintele şi care ies din gura personajelor în vechile tablouri gotice.

E adevărat că atunci când Apollo îl ia pe Hector din calea lui Ahile, acesta mai izbeşte de trei ori cu lancea în negura groasă: pŁ? S'viepa fiS<ps j} a & şi, ocv. Însă, în limbajul poetului, asta nu vrea să spună altceva decât că Ahile era atât de înverşunat, încât mai loveşte de trei ori până să bage de seamă să duşmanul dispăruse din faţa lui. Dar, altfel, Ahile n-a văzut niciun nor în locul lui Hector. Tot meşteşugul prin care zeii făceau nevăzut pe cineva consta nu în învăluirea lui cu vreun nor, ci în răpirea lui instantanee din locul primejdiei. Numai spre a ne arăta că răpirea aceasta se petrece aşa de repede, încât niciun ochi omenesc nu poate urmări corpul celui răpit, numai de aceea poetul îl învăluie într-o negură. Şi asta nu fiindcă în locul eroului sustras s-ar vedea vreo negură, ci pentru că noi socotim invizibil tot ce e acoperit de negură. Uneori poetul procedează şi invers: în loc să facă obiectul nevăzut, îl orbeşte vremelnic pe subiect. Aşa, de pildă, 109 Neptun îi întunecă vederea lui

Ahile când îl smulge din mâinile-i ucigaşe pe Eneas, pe care într-o clipă îl transportă, din mijlocul viitorii, la marginea câmpului de bătaie. În realitate, nici vederea lui Ahile nu se întunecă, aşa cum se popovesteşte în acest loc, nici eroii nu

sunt învăluiţi în ceaţă, cum stă scris în alte pasaje. Poetul însă se serveşte şi de un procedeu şi celălalt numai ca să facă mai intuitivă iuţeala extremă a acestei că, piri, pe care noi o numim dispariţie.

Dar pictorii şi-au însuşit această ceaţă a lui Homer nu numai în cazurile când el a întrebuinţat-o sau ar fi întrebuinţat-o, adică atunci când ceva sau cineva devine invizibil ori dispare, ci ori de câte ori este nevoie ca ceva sau cineva din tablou, rămânând vizibil pentru spectatori, să fie totuşi invizibil pentru toate personajele tabloului sau pentru unele dintre ele. Numai Ahile o vedea pe Minerva, când aceasta îl ţinea să nu se repeadă la Agamemnon. Pentru a reda această situaţie, zice Caylus, nu cunosc alt mijloc decât să se pună un nor între ea şi ceilalţi membri ai adunării. Acest lucru e cu totul contrar spiritului poetului. Invizibilitatea e o însuşire firească a zeilor săi. Nu-ţi trebuie nicio orbire, niciun paravan, spre a nu-i vedea; ci, din contra, tocmai ca să-i vezi, ai nevoie de o iluminare specială, de o exaltare a vederii de muritor. Aşadar, ca şi cum n-ar fi fost destul că norul acela sau negura erau în pictură un semn convenţional şi nenatural, acum semnul acesta îşi pierde şi semnificaţia unică pe care de bine, de rău o avea, deoarece pictorii îl întrebuinţează atât ca să facă invizibil ceea ce e vizibil, cât şi ca să facă vizibil ceea ce e invizibil.

XIII

Dacă operele lui Homer s-ar fi pierdut cu totul, dacă de pe urma *Iliadei* şi *Odiseii* n-ar mai fi

rămas decât o galerie de tablouri ca acelea pe care le-a propus Caylus, am putea oare să ne formăm după aceste tablouri – fie şi zugrăvite de maestrul cel mai desăvârşit – o idee completă, să nu 110

zic despre geniul întreg al poetului, aşa cum o avem astăzi, ci numai despre talentul lui pictural? Să facem o încercare numai cu primul tablou care ne pică în mână, acela al ciumei. Ce vedem pe pânza artistului? Cadavre, ruguri care ard, muribunzi care se ocupă de marţi, iar pe un nor, zeul furios, săgetând. Marea bogăţie a acestui tablou nu e decât sărăcie pentru poet. Într-adevăr, dacă ar fi să reconstituim, cu ajutorul acestui tablou, pasajul respectiv din Homer, cam ce ne-ar putea spune?

«Atunci Apollo s-a mâniat şi şi-a azvârlit săgeţile împotriva oştii greceşti. Mulţi greci au murit şi leşurile lor au fost arse». Acum să-l citim pe Homer:

Phoebus auzi şi…)

De pe culmile Olimpului coborî cu supărarea în inimă, cu arcul pe spate şi tolba bine închisă.

La fiece mişcare săgeţile zăngăneau pe umerii zeului mâniat, venind aşa cum se lasă noaptea.

Se aşează la oarecare depărtare de tabăra unde corăbiile fuseseră trase pe uscat.

Dădu drumul unei săgeţi, cu un groaznic zbârnâit al arcului de argint.

Mai întâi ochi în catârii şi în câinii cei sprinteni. Apoi săgeţile ucigaşe izbiră în oameni. Şi peste tot ruguri dese ardeau întruna cadavre.

Iliada, I, v. 44 – 53).

Aici poetul e tot atât de superior pictorului, pe cât viaţa e superioară imaginii. Supărat, cu arcul şi tolba de săgeţi în spate, Apollo coboară din înălţimile Olimpului. Nu numai că văd cum coboară, dar îl şi aud. La fiecare pas, săgeţile sună pe umerii mâniosului. Se apropie asemenea nopţii. Acum se postează în faţa corăbiilor, îşi încordează arcud de argint şi, cu un sunet înfiorător, aruncă prima săgeată asupra catârilor şi clinilor. Apoi, cu săgeţi mai otrăvite, îi atacă pe oameni… Şi pretutindeni, pe ruguri aprinse, ard cadavre necontenit. E imposibil să transpui în altă limbă pictura muzicală pe care ne-o cântă cuvintele pcel” tuluii. E tot aşa de imposibil s-o preschimbi într-o pictură propriu-zisă. Şi totuşi această intraductibilă armonie imitativă nu e decât cel mai mic dintre avantajele pe care pictura poetică le are asupra celeilalte. Avantajul principal este acesta: ca să ne aducă la tabloul pe care ni-l arată pictura piropriu-zisă, poetul ne conduce printsr-o galonie de tablouri. Poate însă că ciuma nu constituie un subiect care convine picturii. Iată un altul care prezintă mai mult farmec pentru ochi: Zeii la ospăţ, sfătuindu-se. Un palat de aur, cu uşile date în lături, fiinţele cele mai frumoase şi mai demne de respect, grupate după cum li-i voia, ţinând în mână cupa, pe care le-o umple Hebe, întruchipare a veşnicei tinereţi. Ce arhitectură, ce mare de lumină şi de umbră, ce contraste, ce varietate de expresie! Cu ce să încep să-mi desfătez privirile, cu ce să termin? Dacă pictorul

m-a fermecat într-atâta, ce n-o să facă poetul! îi deschid cartea şi mă simt dezamăgit. Găsesc patru versuri corecte, fără culoare şi fără relief, care ar putea servi ca legendă pentru un tablou, care cuprind subiectul unui tablou, dar care, prin ele însele, nu sunt un tablou: *Adunaţi în jurul lui Zeus*, *zeii stăteau la sfat în sala daurită*. *În mijlocul lor*, *adorabila Hebe le turna nectarul*, *iar ei goleau cupele de aur*, *închinând unii către alţii şi privind spre cetatea troitmă*. *Iliada*, IV, v. L-4).

Un Apollonius sau un alt poet şi mai mediocru ar fi zis la fel, şi Homer rămâne aici tot atât de inferior pictorului, cum îi era pictorul în tabloul ciumei.

Totuşi Caylus nu mai găseşte în toată cartea a IV-a a *Iliadei* niciun alt tablou afară de acela exprimat în cele patru versuri citate. Pe cât de remarcabilă e cartea a IVA, zice el, prin felurimea provocărilor la luptă, prin belşugul, strălucirea şi relieful caracterelor, prin arta cu care masele sunt puse în mişcare, tot pe atât e de lipsită de elemente pe care să le poată întrebuinţa pictura. Ar fi putut adăuga: tot pe atât e de bogată în ceea ce se cheamă tablouri poetice. Într-adevăr 112

se şi găsesc de acestea, în cartea a IV-a, mai numeroase şi mai perfecte decât în oricare alta. Unde se află un tablou mai realizat care să pară mai aievea decât acela în care Pandarus, la îndemnul Minervei, rupe armistiţiul şi-l săgetează pe Me-nelau, sau acela cu înaintarea oştii greceşti, cu atacul dezlănţuit de amândouă părţile, cu răzbunarea lui Ulisse pentru moartea prietenului

său Leucus?

Dar ce rezultă din faptul că multe dintre cele mai frumoase tablouri ale lui Homer nu pot fi transpuse în pictură şi că, din contră, pictorul poate să scoată tablouri din pasaje în care Homer nu are tablouri?

Ce rezultă din faptul că tablourile care se găsesc la poet şi pe care artistul le poate întrebuinţa n-ar fi decât nişte foarte sărăcăcioase descrieri, dacă ele n-ar arăta decât ceea ce poate fi zugrăvit pe o pânză? Ce rezultă altceva din toate acestea decât un răspuns negativ la întrebarea cu care am început acest capitol, şi anume că tablourile materiale care-şi trag substanţa din epopeea lui Homer, oricât ar fi de muke şi de reuşite, nu ne îngăduie să deducem nimic cu privire la talentul pictural al poetului.

XV

Dar experienţa dovedeşte că poetul este în măsură să provoace acelaşi grad de iluzie şi prin înfăţişarea altor obiecte decât a celor vizibile. De aici rezultă în mod necesar că poetul va dispune de categorii întregi de tablouri la care artistul trebuie să renunţe. Oda lui Dryden de ziua sfintei Cecilia este plină de picturi muzicale pe care penelul nu le poate zugrăvi. Dar nu vreau să mă pierd în exemple de acestea, din care, în definitiv nu aflăm nimic mai mult decât că sunetele nu sunt culori şi că urechile nu sunt ochi.

Mă voi opri numai la tablourile care reprezintă obiecte vizibile, comune poetului şi pictorului.

Cum se face că multe tablouri poetice de acest

fel

1<13 nu pot servi pictorului, şi invers, multe tablouri propriu-zise pierd cea mai mare parte din efectul lor atunci când sunt descrise de poet?

Exemplele poate mă vor lămuri. Am spus şi repet că tabloul lui Pandarus din cartea a IV-a a *Iliadei* este unul dintre cele mai reuşite, cele mai aidoma realităţii, din toată opera lui Homer. Din clipa în care războinicul apucă arcul şi până când săgeata îşi ia zborul, fiecare moment al acţiunii este zugrăvit, şi toate aceste momente sunt luate aşa de aproape unul de altul şi totodată aşa de distincte, încât cineva care n-ar şti să tragă cu arcul ar putea să înveţe numai din această zugrăvire. Pandarus îşi scoate arcul, îi pune coarda, deschide tolba, alege o săgeată bine înaripată, care n-a mai fost folosită, o propteşte în coardă, trage spre sine coarda dimpreună cu săgeata, până ce coarda îi ajunge la piept, iar vârful de fier al săgeţii atinge arcul; arcul acela mare, încovoiat ca un cerc de-atâta întinsoare, se destinde cu vuiet, coarda zbârnâie, săgeata se azvârle şi zboară setoasă spre ţintă1.

Nu se poate ca acest minunat tablou să nu fi fost remarcat de Caylus. Atunci, ce-o fi găsit la acest tablou ca să-l considere nepotrivit spre a fi pictat de artiştii săi? Şi pentru care pricină a socotit el că e mai adecvată picturii adunarea zeilor la sfat şi ospăţ? Doar şi aici ca şi acolo avem subiecte vizibile, şi de ce altceva are trebuinţă pictorul decât de subiecte vizibile, ca să-şi umple pânza?

Tâlcul trebuie să fie următorul: deşi amândouă subiectele, întrucât sunt vizibile, convin deopotrivă picturii în sens propriu, totuşi există între ele această deosebire esenţială că primul este o acţiune vizibilă progresivă, ale cărei părţi se întâmplă una după alta în timp, pe când al doilea este o acţiune vizibilă staţionara, ale cărei părţi se desfăşoară concomitent, una lângă alta, în spaţiu. Dar, deoarece pictura, dată fiind natura semnelor sau mijloacelor sale de imitare, care nu se pot combina decât în spaţiu, trebuie să renunţe complet la ex

1 *Iliada*, IV, v. 105 – 115.114

primarea timpului, urmează că acţiunile progresive, întrucât progresive, nu pot fi subiecte pentru ea, şi că trebuie să se mulţumească doar cu acţiunile juxtapuse sau cu figuri care, prin atitudinea lor, fac să se presupună o acţiune. Poezia, dimpotrivă…

XVI

Dar voi încerca să urc până la obârşiile acestei deosebiri.

Judec aşa: dacă e adevărat că pentru a imita, pictura şi poezia întrebuinţează mijloace cu totul diferite, şi anume prima se serveşte de figuri şi culori în spaţiu, pe când cea de-a doua întrebuinţează sunete care se articulează în timp; dacă e incontestabil că între un semn şi ceea ce el înseamnă trebuie să fie o legătură uşor de descoperit, atunci nişte semne orânduite unul lângă altul în spaţiu nu pot să exprime decât obiecte care, ele însele sau părţile lor, coexistă în

spaţiu, după cum nişte semne care se succed în timp nu pot să exprime decât obiecte care, ele însele sau părţile lor, se urmează unele după altele în timp.

Obiectele care, integral sau parţial, coexistă în spaţiu se numesc corpuri. Prin urmare corpurile cu însuşirile lor vizibile sunt obiectele specifice ale picturii.

Obiectele care, integral sau parţial, se succed în timp se numesc îndeobşte acţiuni. Prin urmare acţiunile sunt obiectele specifice ale poeziei.

Totuşi, corpurile nu există numai în spaţiu, ci şi în timp. În orice clipă a duratei lor pot să-şi schimbe aspectul propriu şi raportul cu celelalte, iar fiecare dintre aceste aspecte sau raporturi de moment este efectul unei modificări anterioare şi poate fi cauza unei modificări ulterioare, devenind astfel oarecum centrul unei acţiuni. Prin urmare, pictura poate reprezenta şi acţiuni, dar numai pe cale aluzivă, cu ajutorul corpurilor.

Pe de altă parte, acţiunile nu există în mod independent, ci trebuie legate de anumite entităţi.

Întrucât aceste entităţi sunt corpuri sau sunt socotite ca atare, poezia înfăţişează şi corpuri, dar numai pe cale aluzivă, cu ajutorul acţiunilor.

Pentru compoziţiile sale cu obiecte coexistente, pictura nu poate zugrăvi decât un singur moment al acţiunii şi de aceea trebuie să-l aleagă pe cel mai pregnant, din care să se înţeleagă cât mai uşor ceea ce s-a petrecut înainte şi ceea ce va urma.

Tot astfel poezia, în imitările ei succesive, nu

se poate folosi decât de o singură însuşire a corpurilor şi de aceea e nevoie s-o aleagă pe cea mai sugestivă pentru o anumită faţă a corpurilor, pentru latura care-i trebuie poeziei.

De aici izvorăşte regula epitetului pitoresc unic şi regula cumpătării în ce priveşte descrierea obiectelor materiale.

Nu m-aş încrede prea mult în aceste aride înlănţuiri de raţionamente dacă nu le-aş găsi pe deplin confirmate de tehnica lui Homer, sau dacă, mai exact, nu mi le-ar fi adus însăşi această tehnică a lui Homer. Numai în lumina principiilor astfel descoperite se poate defini şi se poate explica maniera magistrală a bardului grec, şi tot numai aşa poate fi judecată cum merită maniera opusă a atâtor poeţi moderni, care vor să rivalizeze cu pictorul într-un domeniu în care înfrângerea lor este, prin firea lucrurilor, inevitabilă.

Eu constat că Homer nu zugrăveşte decât acţiuni progresive, iar corpurile şi lucrurile izolate le zugrăveşte numai prin participarea lor la aceste acţiuni şi de obicei numai cu o singură trăsătură. De ce să ne mai mirăm, atunci, că în pasajele în care Homer zugrăveşte, pictorul nu găseşte mai nimic de pus pe pânza lui, şi că numai în acele locuri recoltează din belşug pentru arta lui unde istorisirea poetului aduce laolaltă mulţime de corpuri admirabile, în poziţii frumoase, într-un cadru artistic, fie chiar fără ca poetul să le zugrăvească câtuşi de puţin. N-avem decât să luăm bucată cu bucată întreaga serie de tablouri

propuse de Caylus, după Homer, şi vom găsi în fiecare o dovadă a adevărului acestei observaţii.

116

117

Îl las deci într-ale sale pe conte, cu pretenţia lui de a face din paleta pictorului piatra de încercare a poetului şi caut să explic mai de aproape maniera lui Horner.

Spuneam că pentru un singur lucru Homer are de obicei o singură trăsătură. O corabie este pentru el când «corabia cea neagră», când «cea scobită», când «cea iute» şi numai excepţional «cea neagră cu multe rânduri de vâsle». Mai departe nu merge în zugrăvirea corăbiei. În schimb, din îmbarcarea pe corabie, din navigarea ei, din tragerea ei la ţărm, face un tablou aşa de minuţios, încât pictorul, dacă ar vrea să-l reproducă pe pânza lui, ar trebui să-l descompună în cinci sau şase tablouri deosebite.

Nici atunci când împrejurările speciale îl obligă să ne reţină privirile ceva mai mult asupra unui singur obiect, Homer nu face din acest obiect un tablou pe care pictorul să-l poată imita cu penelul. Servinduse de nenumărate mijloace artistice, poetul reuşeşte să ne înfăţişeze acest obiect trecând printr-un şir de momente şi schimbându-şi aspectul de la un moment la altul. Pictorul trebuie să aştepte pe cel din urmă dintre aceste momente ca să ne arate complet format ceea ce la poet vedem cu ochii cum se formează. Spre exemplu, dacă Homer vrea să ne facă să vedem carul Junonei, atunci Hebe îl va înjgheba

piesă cu piesă, sub ochii noştri. Vedem astfel roţile, osia, leagănul, oiştea, ştreangurile şi hăţurile nu aşa cum se află ele deja îmbinate în alcătuirea carului, ci aşa cum le îmbină mâinile

Hebei ca să formeze carul. Câte trăsături nu întrebuinţează poetul numai pentru roţi şi cum ne indică pe rând cele opt spiţe de aramă, obezile de aur, şinele de bronz, butucii de argint! S-ar zice că roţile fiind două, descrierea lor trebuie să dureze ceva mai mult, după cum şi montarea lor cere în realitate ceva mai mult timp. *Hebe puse iute de o parte şi de alta a carului roţile în formă de cerc, cu câte opt spiţe de aramă în jurul osiei de fier, cu obezile de aur fără moarte* şi *cu cercurile şinelor de bronz nituite, o minune să le priveşti*!

Tot de argint erau şi butucii rotunzi din capetele osiei.

Leagănul întins, din chingi împletite cu aur şi argint, era împrejmuit de două apărători încovoiate. În faţa lor e oiştea de argint, la capătul căreia Hebe legă jugul frumos, tot de aur, prin care trecu mândrele hăţuri de aur… Iliada, V, v. 722 – 731).

Vrea Homer să ne arate cum era îmbrăcat Aga-memnon? Regele regilor îşi va pune atunci sub ochii noştri toate veşmintele, unul după altul: tunica cea moale, pe dedesubt, mantia de gală, încălţămintea cea frumoasă, spada; şi o dată gata, îşi ia sceptrul în mână. Îi vedem hainele, în timp ce poetul zugrăveşte acţiunea îmbrăcatului. Un altul ne-ar fi descris îmbrăcămintea până la ultimul ciucure şi nu ne-ar fi arătat nimic din

acţiune… *Îmbrăcă o tunică moale, nouă şi frumoasă, îşi aruncă pe deasupra o manta măreaţă, îşi puse în picioare sandalele mândre, îşi atârnă pe umeri spada cu minerul de argint, apoi* îşi *luă* sceptrul *părintesc*, nepieritor *de-a pururi*. *Iliada*, II, v. 43 – 47).

Iar când Homer vrea să ne dea o imagine mai cuprinzătoare, mai exactă despre acest sceptru, pe care aici îl prezintă numai cu epitetele «părintesc» şi «nepieritor», aşa cum întrpalt loc, un sceptru asemănător era prezentat numai cu «ghintuit cu ţinte de aur», *xpucdoic*, *rjXVIai* Trsrcapsvov, când vrea, repet, să ne dea o imagine mai cuprinzătoare a sceptrului, ce face Homer? îi zugrăveşte cumva, afară de cuiele de aur, şi măciuca cioplită? Asemenea descriere ar merge într-o carte despre blazoane nobiliare, pentru a servi mai târziu la confecţionarea unui sceptru identic. Şi cu toate acestea, sunt sigur că mulţi moderni ar fi făcut într-adevăr o astfel de descriere heraldică în convingerea sinceră că, procedând aşa, creează un adevărat tablou poetic, de vreme ce poate fi

119

reprodus de un pictor. Dar ce-i pasă lui Homer că pictorul nu se poate ţine de el? în locul unei descrieri, el ne dă istoria sceptrului. Mai întâi acesta e în lucru la Vulcan; apoi străluceşte în mâinile lui Jupiter; după aceea cinsteşte vrednicia lui Mercur; pe urmă devine buzduganul de comandant al războinicului Pelops; apoi toiag păstoresc al paşnicului Atreu ş.a.m.d.

…Ţinându-şi sceptrul pe care-l făuri meşterind Hefaistos.

Aceasta-l dărui lui Zeus, puternicului fiu al lui Cronos.

Zeus îl dădu crainicului zeiesc, omorâtorul lui Argus.

Hermes îl dete lui Pelops, cel ce ştie să strunească telegarii;

Pelops îl dădu lui Atreu, păstor de popoare; Atreu, murind, îl lăsă moştenire lui Tyeste, cel mai bogat în turme, care, la rându-i, îl lăsă lui Agamemnon, pentru ca acesta să-l poarte şi să domnească peste multe insule şi peste toată Argolida.

Iliada, II, v. 101 – 108).

Astfel până la urmă ajung să cunosc sceptrul acesta mai bine decât dacă pictorul mi l-ar fi expus în faţa ochilor sau dacă un al doilea Vulcan mi l-ar fi dat în mână. Nu m-aş mira să descopăr că vreunul dintre vechii comentatori ai lui Homer a văzut şi admirat în acest pasaj o perfectă alegorie a originii, dezvoltării, întăririi şi, în cele din urmă, a transmiterii pe cale ereditară a puterii regale în societatea omenească. E drept că aş surâde dacă aş citi că Vulcan, care a lucrat sceptrul, înseamnă – în calitatea lui de simbol al focului, al elementului indispensabil conservării omului – satisfacerea în genere a necesităţilor care au împins pe primii oameni să se supună unuia singur; că cel dintâi rege, fiu al timpului Zeriţ Kpovfa) v), a fost un bătrân venerabil care a poftit să-şi împartă puterea cu un bărbat isteţ şi

bun de gură, cu un anume Mercur Atakrbpw ApyeiţâvTT», ba chiar să i-o încredinţeze toată; că într-o vreme când tânărul stat a fost ameninţat de duşmani dinafară, isteţul vorbitor i-a trecut puterea supremă celui mai viteiz războinic (rieXo7 i!

TCXY] OT7TO»; că războinicul cel viteaz, după ce a respins pe duşmani şi a pus ţara la adăpost de primejdii, a putut s-o lase în mâinile fiului său, care, fiind un ocârmuitor iubitor de pace şi un bun păstor al noroadelor sale TOI plv Xatov), le-a deprins să trăiască în belşug şi huzur, ceea ce, după moartea sa, a dat celui mai bogat dintre neamurile lui (uoXupav i EUECTTY» putinţa de a. Dobândi prin daruri şi corupţie acea putere care până atunci se obţinea numai prin încrederea poporului şi era socotită de cei ce-o meritau mai mult ca o povară decât ca o cinste; şi, după ce-a cumpărat-o astfel, ortomanul a făcut din ea un fel de moşie inalienabilă a familiei sale. Mi-ar veni să zâmbesc citind această interpretare, totuşi preţuirea mea pentru un poet căruia i se pot atribui atâtea. Lucruri n-ar face diecât să crească. Dar rtoaite astea nu sâmt în drumul meu. Acum consider această istorie a sceptrului ca un simplu procedeu artistic cu ajutorul căruia autorul ne îndeplecă să zăbovim în faţa unui obiect izolat, fără să recurgă pentru aceasta la o descriere sistematică şi plicticoasă. La fel şi când Abile jură pe sceptrul lui să se răzbune pe afrontul pe care i l-a făcut Agamemnon, Homer ne povesteşte istoria acestui sceptru. Iată-l înverzind în munţi; toporul

îl desprinde de trunchi, îl curăţă de frunze şi coajă şi-l pregăteşte să slujească judecătorilor poporului, ca semn al demnităţii lor divine.

„Pe acest sceptru, din care niciodată nu vor mai da nici frunze, nici ramuri, de când a fost tăiat de pe trunchiul său din munţi; şi nici nu va mai înfrunzi, după ce securea l-a despuiat de foi şi de scoarţă; iar acum îl poartă în mâinile lor fiii aheilor, împărţitori de dreptate, care păzesc legile date de Zeus… Iliada, I, v. 234 – 239).

Ceea ce-şi propune Homer în ultimele două pasaje citate nu era atât să descrie două toiege deosebite ca formă şi ca materie, oi mai mult să ne dea o imagine concretă a puterii diferite pe care fiecare toiag o simbolizează. Primul, operă a lui Vulcan; al doilea, cioplit în munte de o mână necunoscută; primul, o moştenire într-o familie de neam; al doilea, menit s-ajungă în mâinile oricui; primul întinde stăpânirea unui monarh peste insule multe şi peste întreaga Argolidă; al doilea e purtat de un grec din mijlocul grecilor, căruia i s-a încredinţat, cum s-a încredinţat şi altora ca el, paza legilor. Între cele două simboluri e aceeaşi distanţă careul desparte pe Agamemnon de Ahile şi pe care Ahile însuşi, oricât de orbit de mânia lui, nu se poate împiedica să n-o recunoască.

Dar nu numai atunci când împleteşte în aceste descrieri asemenea idei mai adânci, ci şi atunci când n-are de lucrat decât simpla imagine a unui obiect, Homer va împrăştia diversele trăsături ale imaginii într-un fel de istorie a obiectului. În modul acesta, diferitele părţi ale obiectului, care

în natură stau una lângă alta, în tabloul poetului, tot aşa de natural urmează una după alta şi ţin pasul cu mersul povestirii. De exemplu, vrând să ne zugrăvească arcul lui Pandarus, un arc de corn, de o anumită lungime, bine şlefuit şi cu amândouă extremităţile îmbrăcate în foiţă de aur, cum procedează poetul? Ne înşiră aşa, sec, toate aceste caracteristici, una după alta? Nici vorbă! Asta ar însemna că inventariază acest arc, că face o dare de seamă despre el, dar nu că-l zugrăveşte. Homer începe cu vânătoarea ţapului sălbatic, din coarnele căruia a fost făcut arcul. Pandarus îl pândeşite între stânoi şi-l doboară. Coarnele erau de o mărime extraordinară, de aceea se gândeşte să-şi facă din ele un arc. Le dă în lucru, meşterul le împreună, le şlefuieşte, le ferecă. Şi astfel, aşa cum am mai spus-o, vedem la poet cum se înfiripă treptat obiectul pe care la pictor nu-l putem vedea decât isprăvit.

…Un arc frumos netezit, din coarnele unui săltăreţ ţap sălbatic, pe care-l pândise chiar el şi-l lovise în piept, în clipa când se năpustea la vale pe-o viroagă stâncoasă.

Ţapul s-a răsturnat pe pietre. Din frunte i se desfăcea o pereche de coarne lungi de şaisprezece palme.

Un meşter dibaci le-a înnădit unul cu altul, le-a şlefuit bine peste tot şi le-a ferecat *vârfurile în aur.*

Iliada, IV, v. 105 – 111).

N-aş mai termina dacă ar fi să citez toate exemplele de acest gen. Oricui cunoaşte bine

opera lui

Homer îi vor veni în minte cu duiumul exemple similare. XVIII

(...) Dar bag de seamă că insist asupra unor mărunţişuri, ca şi cum aş vrea să uit de scutul lui Ahile, faimosul tablou pentru care în primul rând, şi încă din antichitate, Homer a fost socotit un dascăl al pictorilor. Un scut, se va spune, nu e oare şi el un obiect material a cărui descriere în părţile lui juxtapuse n-ar trebui îngăduită poetului? Şi totuşi acest scut a fost descris de Homer în peste o sută de splendide versuri, în care materia scutului, forma lui, figurile toate câte-i umplu suprafaţa enormă sunt prezentate cu atâta minuţiozitate şi precizie, încât nu le-a fost greu unor artişti moderni să facă un desen conform în toate punctele cu descrierea.

La această obiecţie specială răspund că... am răspuns cu anticipaţie. Anume că Homer zugrăveşte scutul nu ca pe un scut terminat, ci ca pe unul care atunci se face.

Poetul se serveşte şi de data asta de procedeul ingenios prin care schimbă întinderea spaţială a subiectului său într-o succesiune temporală, transformând astfel pictura fastidioasă a unui obiect în tabloul plin de viaţă al unei acţiuni. Nu scutul îl vedem, ci vedem cum divinul meşter îl lucrează. Se apropie de nicovală cu ciocanul şi cu cleştele, şi, după ce făureşte din metalul brut plăcile care vor alcătui scutul, figurile destinate să-l împodobească prind relief una după alta, sub ochii noştri, din arama bătută cu ciocanul. Şi până

când nu e gata totul, o clipă nu ne luăm privirile de la ceea ce se lucrează. Acum e gata, şi admirăm opera, dar o admirăm în cunoştinţă de cauză, în calitate de martori oculari, care au văzut cum s-a făcut.

Nu acelaşi lucru se poate spune şi despre scutul lui Eneas, la Virgiliu. Poetul latin, ori nu şi-a dat seama de meşteşugul iscusit al modelului său, ori i se părea că lucrurile pe care voia să le închipuie pe scut erau de aşa fel, încât nu puteau să fie executate sub ochii noştri. Erau nişte proroci pe care desigur nu se cuvenea ca zeul să le tălmăcească în faţa noastră, aşa cum face poetul după aceea. Profeţiile, întrucât sunt profeţii, cer un limbaj mai acoperit, în care personajele viitoare, de care e vorba, nu sunt arătate pe numele lor adevărat. Pentru Virgiliu însă, poet şi om al Curţii, tocmai aceste nume erau aici, după toate aparenţele, lucrul cel mai important. Dar dacă asta-l scuză, nu înlătură şi impresia urâtă pe care o produce devierea lui de la calea pe care mersese Homer. Cititorii cu un gust mai fin îmi vor da dreptate. Pregătirile pe care le face Vulcan înainte de a se apuca de lucru sunt cam aceleaşi, la Virgiliu ca şi la Homer. Dar în vreme ce la Homer vedem nu numai pregătirile de muncă, ci şi munca însăşi, Virgiliu, după ce ni-l arată mai ales pe zeu ocupat împreună cu ciclopii săi.

Dau formă unui scut *uriaş*... Unii *umflă şi dezumflă de aer foalele vântoase*.

Alţii călesc în băltoacă arma care sfârâie. *Auie*

hruba de nicovale izbite.

Aceia îşi ridică pe rând braţele în cadenţă, cu putere mare, şi întorc cu cleştele-ncleştat bucata de metal.

Eneida, VIII, v. 447 – 454).

lasă brusc să cadă cortina şi ne transportă pe o scenă cu totul alta, de unde încet-încet ne duce în

123 valea în care Venus, cu armele care au fost teradmiră şi le răsadmiră, le tot pipăie şi le tot încearcă, se porneşte şi zugrăvirea scutului, care pnin veşnica repetare a lui *iată ici*, *iată colea*, *lângă asta se află*, *nu departe se vede*... devine aşa de lâncedă şi de plicticoasă, încât a fost nevoie de toate podoabele poetice pe care un Virgiliu era în stare să i le dea, ca să nu ni se pară de nesuferit. Afară de asta, dat fiind ca această zugrăvire nu e făcută nici de Eaeas, care se delectează numai privind figurile, fără să le cunoască tâlcul 1, nici de Venus, deşi ea cunoştea fără îndoială soarta viitoare a iubiţilor ei nepoţi, tot aşa de bine ca şi mult îngăduitorul ei soţ, ci e făcută direct de poet, rezultă că acţiunea, în tot acest timp, stă vădit pe loc. Niciunul din personajele epopeii nu ia parte la cele descrise: de asemenea faptul că scutul înfăţişează un lucru sau altul nu are nici cea mai mică influenţa asupra celor următoare. La fiecare pas mijeşte isteţia curteanului care-şi găteşte subiectul cu fel de fel de aluzii linguşitoare, dar nu găsim acel geniu major care se bizuie numai pe forţa originică a operei sale şi dispreţuieşte accesoriile pentru a trezi interesul. Scutul lui

Eneas este prin urmare un adaos, intercalat cu scopul unic şi exclusiv de a măguli trufia naţională a romanilor, un râuleţ venit din alte părţi, pe care poetul îl abate în fluviul său, ca să şi-l facă ceva mai năvalnic. Scutul lui Ahile este, dimpotrivă, produsul firesc al unui sol roditor. Era nevoie de un scut, un zeu îl face, şi, cum dintr-o mână divină nu putea ieşi un obiect lipsit de graţie, scutul va trebui să aibă ornamente. Arta însă constă în a trata aceste ornamente ea simple ornamente, spre a ni le prezenta numai aduse de subiect, iar acest lucru nu se putea face decât în maniera lui Homer. Homer pune pe Vulcan să meşterească ornamentele, pentru că şi în timp ce acesta trebuia să facă un scut, care să fie demn de opera unui zeu. Virgiliu, din contră, îl pune să facă un scut> fiindcă îi trebuie

1 *Eneia*, VIII, v. 730.

ornamentele, acele ornamente atât de importante pentru el, încât le consacră o descriere specială, după ce scutul fusese de mult isprăvit.

XIX

Se cunosc obiecţiile pe care Scaliger-tatăl Perrault, Terrasson şi alţii le aduc scutului lui Homer. Tot aşa de cunoscute sunt şi răspunsurile pe care le-au dat Dacier, Boivin şi Pope. Mi se pare însă că aceştia din urmă merg uneori prea departe şi, din exces de încredere în dreptatea cauzei lor, susţin nişte lucruri care sunt tot atât de greşite pe cât de puţin contribuie la justificarea poetului.

Spre a combate obiecţia principală, anume că Homer umple scutul cu atâta sumedenie de figuri,

câtă n-ar putea să încapă pe suprafaţa acestuia, Boivin s-a apucat să-l deseneze respectând proporţiile necesare. Ideea lui de a dispune diferitele scene în cercuri concentrice este foarte ingenioasa, deşi cuvintele poetului nu fac cea mai mică aluzie la aşa ceva şi de altfel nu se găseşte nicio urmă care să confirme că anticii ar fi avut scuturi împărţite în felul acesta. Dat fiind însă că Homer însuşi numeşte scutulmxkoţ TOXvâocrs & să at-SOCX [AŁVOV, scut lucrat cu mult meşteşug pe toate părţile, eu aş fi recurs mai degrabă şi la suprafaţa concavă, pentru a câştiga mai mult spaţiu: este ştiut că artiştii antici nu lăsau goală această faţă, dovadă scutul Minervei, cizelat de Fidias. Dar Boivin nu numai că nu s-a folosit de această posibilitate, dar a mai şi sporit, fărăjă fie nevoie, numărul figurilor cărora trebuia să le găsească loc în acest spaţiu, scindând în două sau chiar în trei tablouri deosebite ceea ce la Homer formează evident un singur tablou. Ştiu bine ce l-a îndemnat s-o facă, dar n-ar fi trebuit s-o facă, şi în loc să-şi dea osteneala să satisfacă cererile adversarilor săi, era mai bine să le demonstreze că aceste cereri erau neîndreptăţite.

Un exemplu mă ajută să fiu mai clar. Când 125 Homer spune despre o cetate:

O *mare mulţime se îngrămădea în piaţă*. *Doi oameni se certau din pricina unei despăgubiri pentru un omor*. *Unul susţinea c-a plătit-o, celălalt tăgăduia c-a primit-o*.

Amândoi cereau ca judecătorul să pună *capăt sfadei*.

O parte din mulţime ţinea cu primul, alţii sprijineau pe-al doilea. Crainicii se sileau să-i liniştească.

Bătrânii judecători, aşezaţi în cerc sacru, pe lespezile tocite, luându-şi sceptrele de la crainici, cu ele în mină, se ridicau pe rând şi-şi rosteau sentinţa.

Doi talanţi de aur se aflau în mijlocul adunării, răsplata aceluia care *avea* să *facă* mai *bine dreptate*.

Iliada, XXVIII, v. 497 – 508).

cred că n-a avut de gând să ne dea decât un singur tablou, acela al unui proces public în care se dezbate dacă a fost plătită sau nu o amendă considerabilă, în urma săvârşirii unui omor. Artistul care vrea să trateze acest subiect nu poate să utilizeze deodată decât un singur moment al subiectului: fie momentul acuzării, fie al audierii martorilor, fie al pronunţării sentinţei, fie oricare alt moment anterior, ulterior sau intermediar faţă de cele menţionate, care i s-ar părea mai adecvat. Artistul condensează în acest mic moment cât mai multe elemente şi îl redă cu toată puterea de iluzionare pe care o posedă arta sa, atunci când e vorba de înfăţişat obiecte vizibile, putere pe care poezia n-o are. La o nesfârşită distanţă în urma pictorului, sub acest raport, poetul, care are de pictat ou vorbe acelaşi subiect şi care vrea să izbutească totuşi cât de cât, ce poate să facă altceva decât să se servească şi el de propriile sale avantaje? Care-s acestea? Libertatea de a se întinde atât asupra celor

petrecute înainte, cât şi asupra celor petrecute după momentul înfăţişat în opera de artă plastică, precum şi putinţa de a ne arăta astfel nu numai ceea ce ne prezintă artistul, dar 126

127

şi ceea ce el nu poate decât să ne facă să ghicim. Numai slujindu-se de această libertate şi de această putinţă, poetul îl poate egala din nou pe artist. Operele lor atunci se aseamănă mai mult, când efectul uneia e tot aşa de puternic ca şi efectul celeilalte, şi nu atunci când una aduce sufletului, pe cale auditivă, nici mai mult nici mai puţin decât poate cealaltă să înfăţişeze ochiului. După acest principiu ar fi trebuit să judece Boivin pasajele din Homer, şi în acest caz în l-ar mai fi împărţit în atâtea tablouri câte momente a crezut că distinge. E adevărat că nu pot fi băgate într-un singur tablou toate câte le spune Homer: acuzarea şi apărarea, depoziţiile martorilor şi strigătele norodului dezbinat, străduinţele aprozilor de a potoli zarva, hotărârile judecătorilor-arbitri, toate acestea sunt lucruri care urmează unul după altul şi nu pot să stea în spaţiu unul lângă altul. Totuşi ceea ce tabloul nu cuprindea în act (*actu*), ca să mă exprim în termeni scolastici, conţinea însă în mod virtual {*virtute*), şi, pentru poet, singurul mijloc veritabil de a reda prin cuvinte un tablou material este să asocieze ceea ce e virtual cu ceea ce este, de fapt, vizibil, şi să nu se lase îngrădit de limitele artei plastice, înăuntrul cărora poate cel mult să enumere elementele unui tablou, dar nicidecum nu poate crea un tablou poetic.

După acelaşi sistem al său, Boivin împarte în trei tablouri diferite zugrăvirea cetăţii asediate. Ar fi putut tot aşa de bine s-o împartă şi în douăsprezece, fiindcă din moment ce nu pricepea spiritul poetului şi-i pretindea să se supună unităţilor tabloului material, Boivin ar fi putut să găsească în tabloul lui Homer mult mai multe violări ale acestei unităţi, încât devenea aproape o necesitate ca pentru fiecare trăsătură în parte a poetului să se găsească un loc aparte pe suprafaţa scutului.

După părerea mea, însă, Homer nu are în totul mai mult de zece tablouri diferite pe scutul întreg, fiecare din ele începând cu ev u-ev e? su Łs, sau ev SŁ sau ev 8 e-ri & st., sau ev. Se TratkiXXE Ajxt acolo el înfăţişă, acolo făcu, acolo puse.

acolo Şchiopul plăsmui). Unde nu există aceste cuvinte introductive, nu avem de ce să admitem un tablou deosebit; şi, dimpotrivă, tot ce e cuprins între două începuturi de-acestea trebuie considerat ca un singur tablou, căruia nu-i lipseşte decât concentrarea aceea convenţională într-un singur moment, la care de altfel poetul nu era de loc obligat. Mai mult încă, dacă ar fi adoptat-o, dacă ar fi respectat-o cu stricteţe, dacă n-ar fi lăsat să-i scape nicio trăsătură, care să nu se poată încadra acestei concentrări în cazul unei efective reproduceri plastice, cu un cuvânt dacă s-ar fi conformat întocmai dorinţelor celor care-l critică, e adevărat că aceşti domni n-ar mai fi avut ce să-i reproşeze, dar totodată niciun om de gust n-ar mai fi găsit în fapt ce să-i admire.

Pope nu numai că s-a declarat de acord cu împărţirea şi cu desenul lui Boivin, dar şi-a mai închipuit şi că aduce ceva în plus, cu totul deosebit, dacă dovedeşte că fiecare din aceste bucăţi de tablouri este făcută după regulile cele mai riguroase ale picturii care se obişnuieşte în zilele noastre. Contrast, perspectivă, cele trei unităţi, toate le descoperea el aici, aplicate perfect, deşi ştia foarte bine că, după mărturii demne de crezare, pictura de pe vremea războiului troian era în faşă. Ar trebui admis deci, fie că Homer, graţie geniului său divin, a depăşit ceea ce pictura de pe atunci era în stare să facă şi a anticipat realizările ei de mai târziu, fie că acele mărturii de care am pomenit, nu sunt chiar atât de vrednice de încredere, încât să nu le poţi prefera dovada concretă a scutului artistic. Prima ipoteză va găsi poate vreun binevoitor care s-o creadă, a doua însă nu va convinge pe niciunul dintre cei care au despre istoria artelor şi alte cunoştinţe decât cele culese din simplele însemnări ale istoriografilor. Căci suntem încredinţaţi că pictura pe timpul lui Homer era de-abia în leagăn, nu numai fiindcă aşa spune un Pliniu sau altul ca el, ci mai ales pentru că, având în vedere operele de artă pe care anticii le menţionează, ne dăm seama că, multe veacuri după aceea, ea încă nu ajunsese cu

128

care Pope credea c-o pot înfrunta cu succes tablourile de pe scutul lui Homer. Din descrierea aşa de minuţioasă pe care Pausanias ne-a lăsat-o

despre cele două mari opere ale lui Polygnotus, de la Delfi, se vede limpede că erau lipsite de orice perspectivă. Această parte a artei picturale era cu totul necunoscută celor vechi, şi argumentele pe care Pope le aduce spre a dovedi că Homer avea o idee despre perspectivă nu demonstrează altceva decât ca Pope însuşi nu era b.ne lămurit asupra ei:

«Homer, spune el, nu se poate să fi fost străin în materie de perspectivă, pentru că ştie să exprime depărtarea unui obiect ţaţă de celelalte. El observă, de exemplu, că iscoadele stau ceva mai departe decât celelalte personaje şi că stejarul sub care se pregăteşte prânzui secerătorilor se află la o parte. Tot ce spune despre valea presărată cu turme, cu colibe şi cu staule este în mod vădit un mare peisaj redat în perspectivă. Un argument cu caracter general poate fi scos din mulţimea de personaje de pe scut şi care nu pot să fie înfăţişate toate în mărimea lor deplină; de unde rezultă aproape neîndoielnic că arta de a micşora obiectele după regulile perspectivei era deja cunoscută în vremea aceea». Numai că simpla imitare într-un tablou a acelui fenomen optic ştiut de toată lumea şi care face ca un obiect să pară cu atât mai mic, cu cât e mai departe, nu înseamnă de loc aplicarea perspectivei. Perspectiva cere un punct de observaţie unic, o linie a orizontului fixă, şi acestea lipseau în tablourile antice. În tablourile lui Polygnotus, suprafaţa solului nu era orizontală, ci se ridica aşa de tare spre fundul tabloului, încât personajele, în loc să pară, aşa cum ar fi trebuit,

că stau unul în spatele celuilalt păreau că stau unul deasupra celuilalt. Şi dacă acest fel de a aşeza diferitele personaje şi grupurile lor era un procedeu generalizat, aşa cum se poate deduce din vechile basoreliefuri, în care cei din spate stau totdeauna mai 129 sus ca cei din faţă şi parcă sunt deasupra lor, atunci e natural să presupunem acelaşi lucru şi în descrierea lui Homer şi să nu mai ciopârţim inutil acele tablouri ale sale, care, astfel privite, formează un tot unitar. Prin urmare, cele două scene din cetatea cea paşnică, pe străzile căreia trece un vesel alai de nuntă, în timp ce în piaţă se judecă un proces important, nu au nevoie de două tablouri. Homer a putut foarte bine să le conceapă într-unul singur, închipuindu-şi că priveşte toată cetatea de la o înălţime aşa de mare, încât vedea în aceeaşi privelişte şi străzile şi piaţa.

Părerea mea este că nu s-a ajuns la adevărata perspectivă decât trecându-se mai întâi prin pictura de scene şi, chiar atunci când aceasta atinsese desăvârşirea, aplicarea regulilor perspectivei pe o singură suprafaţă rămânea totuşi un lucru greu, de vreme ce unele tablouri descoperite mai târziu printre antichităţile de la Herculanum prezintă încă greşeli de perspectivă, aşa de dese şi de felurite, încât astăzi abia unui ucenic în ale picturii dacă i le-am ierta.

Dar mă voi scuti de osten & ăla de a-mi aduna împrăştiatele mele observaţii asupra unei chestiuni cu privire la care am motive să sper că *Istoria Artei*, făgăduită de domnul Winckelmann,

mă va mulţumi pe deplin.

XXI

Dar nu pierde poezia prea mult dacă i se iau toate imaginile frumuseţii materiale? Cine vrea să i le ia? Pentru că încercăm să-i tăiem pofta de a apuca pe un drum pe care ea socoteşte că va realiza asemenea imagini, când de fapt în felul acesta n-ar putea decât să dibuiască cu sfială pe urmele unei arte surori, fără să atingă niciodată acelaşi ţel odată cu această soră, asta înseamnă că-i interzicem în acelaşi timp şi orice altă cale pe care arta soră, la rândul său, n-ar putea s-o urmeze? Tot acel Homer care se abţine atât de grijuliu de la orice descriere amănunţită a frumuseţilor fizice, şi care numai o singură dată, şi în treacăt, 13

ne spune ca Elena avea braţe albe şi păr frumos, tot Homer e acela care se pricepe să ne dea despre frumuseţea ei o idee care depăşeşte cu mult tot ce arta e în stare să plăsmuiască în acest sens. Să ne amintim pasajul în care Elena păşeşte în adunarea celor mai vârstnici dintre troieni. Văzând-o, venerabilii bătrâni îşi spun unii către alţii:

Nu sunt de osândit troienii şi nici *aheii cei bine-narmaţi că-ndură necazuri de multă vreme pentru o astfel de femeie*. *E într-adevăr asemenea zeiţelor nemuritoare*.

Iliada, III, v. 156 – 158).

Cum poţi să dai o idee mai vie despre frumuseţe decât punând judecata rece a unor bătrâni să admită că o asemenea frumuseţe merită

să se ducă pentru ea un război oare costă atâta sânge şi lacrimi.

Neputând s-o descrie în părţile ei constitutive, Homer ne face s-o vedem în efectul ei. Poeţii să ne zugrăvească plăcerea, atracţia, iubirea, extazul pe care le provoacă frumuseţea, şi astfel vor fi zugrăvit frumuseţea însăşi. Cine poate să-şi închipuie că persoana iubită de Safo era o urâţenie, atunci când ea mărturiseşte că la vederea acestei persoane îşi pierde mintea şi simţirea? Cui nu i se va părea că vede fiinţa cea mai frumoasă şi mai desăvârşită, îndată ce-şi va imagina acel sentiment al poetei, pe care numai asemenea făptură îl poate trezi. Nu pentru că Ovidiu ne arată cu de-amănuntul frumosul corp al Lesbiei sale.

Ce umeri, ce braţe am văzut şi am pipăit! *Ce forme ale sânilor, făcute parcă anume să fie strânse*!

Sub pieptul sculptural, ce pântec neted! *Cât de cuprinzătoare şolduri*! Ce *coapsă tinerească*! Ovidiu, *Amores*, I, 5, v. 19 – 22).

ni se pare că ne delectăm şi noi privirile cu ceea ce l-a delectat pe el, ci pentru ca el face această descriere cu beţia voluptăţii, care atâta de uşor 131 deşteaptă în noi dorinţa.

O altă cale pe care poezia poate iarăşi să ajungă din urma arta în ce priveşte redarea frumuseţii fizice este convertirea frumuseţii în farmec. Farmecul este frumuseţea în mişcare, de aceea convine mai puţin pictorului decât poetului. Pictorul poate cel mult să sugereze mişcarea, în

fapt figurile sale sunt nemişcate. Prin urmare farmecul devine, la el, o schimonoseală. În poezie însă farmecul rămâne ceea ce este: o frumuseţe tranzitorie, care dorim să se repete. Vine şi se duce. Or, cum noi reţinem în genere mai uşor şi mai viu o mişcare decât simple forme şi culori, farmecul în aceleaşi împrejurări operează asupra noastră mai puternic decât frumuseţea. Tot ceea ce ne mai place şi ne mişcă în portretul Alcinei este farmecul. Impresia pe care o fac ochii ei nu provine din faptul că sunt negri şi focoşi, ci din faptul că

Pietosi a riguardar, *a mover parchi*, privesc împrejur cu duioşie şi se mişcă galeşi; că Amorul flutură în jurul lor şi-şi aruncă prin ei toate săgeţile. Gura ei ne încântă nu pentru că buzele ei, acoperite cu un roşu natural, închid două rânduri de perle alese, ci fiindcă aici se formează surâsul acela ademenitor, care, singur, deschide un paradis pe pământ; pentru că de aici răsună cuvintele prietenoase care îmblânzesc până şi inima cea mai aspră. Sânul său ne vrăjeşte nu atât fiindcă laptele şi fildeşul şi merele îi evocă albeaţa şi gingăşia formei, cât pentru că îl vedem unduind molcom în sus şi în jos ca valurile la poalele ţărmului, când zefirul zburdalnic se hârjoneşte cu marea:

Duc pome acerbe, *e pur d'avorio fatte*, *Vengono e van*, *come onda al primo margo*, *Quando piacevole aura îi mar combatte*.

Sunt încredinţat că una sau două stanţe în care Ariosto ar fi condensat aceste trăsături pline

de farmec ar fi fost mult mai de efect decât toate cele cinci în care el le-a împrăştiat şi le-a împletit cu trăsături reci de frumuseţe statică, prea didactice pentru sensibilitatea noastră.

Anacreon însuşi a preferat să cadă în greşeala aparentă de a pretinde pictorului un lucru imposibil, decât să nu-şi învioreze cu farmec tabloul fetei.

Sub bărbia delicată, în jurul gâtului de alabastru, să zboare toate graţiile!

Toate graţiile, porunceşte el artistului, să fluture în jurul bărbiei sale delicate şi al gâtului de marmură! Cum asta? în sensul strict al cuvintelor? Niciun truc pictural nu e capabil să execute aşa ceva. Pictorul putea să imprime bărbiei rotunzimea cea mai graţioasă, gropiţa cea mai drăgălaşă. *Amo-ris digitulo impressum* – întipărirea degetului lui Amor (fiindcă acel soxo mi se pare că vrea să însemne

«gnopiţă») – putea să dea gâtului cea mai splendidă carnaţie, dar altceva n-ar mai fi putut să facă. Mişcările acestui grumaz frumos, jocul muşchilor, care scotea la iveală acea gropiţă, când mai mult, când mai puţin, farmecul propriu-zis, asta nu mai stătea în puterea lui. Poetul întrebuinţează cea mai înaltă expresie pe care arta lui i-o pune la îndemână în întruchiparea frumuseţii tocmai cu scopul ca şi pictorul să caute în arta sa gradul suprem de expresivitate. E încă un exemplu care confirmă observaţia făcută mai înainte, anume ca poetul, chiar când descrie opere de artă, nu este obligat să se menţină în limitele

artelor plastice.

XXII

Zeuxis a pictat o Elenă şi-a avut curajul să-i pună dedesubt vestitele versuri ale lui Homer, în care bătrânii încântaţi îşi mărturisesc admiraţia. Niciodată pictura şi poezia nu s-au luat la întrecere în condiţii mai grele. Victoria a rămas în cumpănă şi amândouă meritau să fie încoronate.

După cum poetul, simţind că n-ar fi putut să înfăţişeze frumuseţea în părţile ei componente, avusese înţelepciunea să ne-o prezinte prin efectul ei, tot aşa pictorul, la fel de înţelept, o înfăţişase

133 numai în părţile ei constitutive şi socotise ca nevrednic de arta lui să recurgă la vreun alt mijloc. Tabloul său nu cuprindea decât imaginea Elenei, stând în picioare, goală. Era probabil aceeaşi Elenă pe care Zeuxis o zugrăvise pentru cetatea Crotonei.

De curiozitate, să comparăm acest tablou cu acela pe care Caylus îl scoate din amintitele versuri ale lui

Homer şi-l propune artistului modern: «Elena, acoperită cu un văl alb, apare între mai mulţi bătrâni, printre care se găseşte şi Priam, uşor de recunoscut după insignele puterii regale. Artistul se va sili îndeosebi să ne facă să simţim triumful frumuseţii în privirile pofticioase şi în toate semnele de admiraţie şi de uimire care se citesc pe feţele acestor moşnegi reci. Scena se petrece deasupra uneia din porţile cetăţii. Fondul tabloului poate să fie format de cerul liber sau de clădirile mai înalte ale cetăţii. Primul ar fi mai îndrăzneţ,

dar şi unul şi celălalt ar fi nimerite».

Să ne închipuim acest tablou, executat de cel mai mare maestru al timpului nostru, şi să-l punem alături de opera lui Zeuxis. Care va arăta mai bine adevăratul triumf al frumuseţii? Tabloul lui Zeulxs, în care simţi direct acest triumf, sau tabloul celălalt, în care trebuie să-l deduci din grimasele unor bărboşi cărunţi tulburaţi? *Turpe senilis amor*, dragostea se manifestă urât la cei bătrâni.

O privire jinduitoare preface o faţă respectabilă într-o mutră caraghioasă, şi un bătrân care lasă să

I se vadă pofte de om tânăr provoacă scârba. Bătrânilor descrişi de Homer nu li se poate aduce această învinuire. Ceea ce simt ei este o scânteie momentană, repede înăbuşită de înţelepciunea din ei; ceva ce intenţionează să fie numai un omagiu pentru Elena, şi nu o ruşine pentru ei înşişi, care îşi recunosc emoţia, însă adaugă îndată:

Dar totuşi, oricât ar fi de frumoasă, întoarcă-se cu corăbiile ei şi să nu mai rămână aici, ca o pacoste pentru noi şi pentru copiii noştri

Iliada, III, v. 159 – 160).

1 Ovidiu, *Amores*, I, 9, v. 4.

13 – 4

Fără această hotărâre, ei ar fi fost nişte bătrâni neserioşi, ar fi aşa cum apar în tabloul lui Caylus. Şi spre ce-şi îndreaptă ei aici privirile aprinse de poftă? Spre o figura acoperită, ascunsă sub un văl. Asta e Elena? E de neconceput pentru mine cum a putut Caylus să-i lase vălul acesta. E

drept că Homer spune precis că are unul:

Indată-şi puse un val alb şi ieşi din palat. *Iliada*, III, v. 141 – 142).

dar ca să meargă pe stradă cu el, şi dacă, în *Iliada*, bătrânii îşi exprimă admiraţia, după cât se pare, înainte ca ea să-şi fi luat de tot sau să-şi fi dat pe spate vălul, nu era prima dată când o vedeau, şi e de crezut că admiraţia pe care acum, în această împrejurare, şi-o mărturisesc întâia oară nu se naşte chiar acum, din contemplarea aceasta de o clipă, ci e probabil că au simţit-o adesea şi în trecut. În tabloul lui

Caylus nu există aşa ceva. Când eu văd aici nişte bătrâni încântaţi, vreau să văd şi ce-i încântă, şi nespusă mi-e uimirea când nu disting altceva decât, aşa cum am spus, o persoană de nerecunoscut, ascunsă sub un văl, la care ei se holbează cu înfierbântată admiraţie. Ce are din Elena această arătare? Vălul alb şi ceva din proporţiile siluetei, atât cât se poate vedea silueta prin îmbrăcăminte. Dar poate contele n-a înţeles totuşi ca şi faţa să fie acoperită, şi pomeneşte de văl numai ca de o parte din îmbrăcăminte. Dacă e aşa (însă cuvintele lui: *Helene couverte d'un voile blanc*, Elena acoperită de-un văl alb, nu prea îngăduie o asemenea interpretare), se iscă în mine o altă nedumerire: în timp ce Caylus recomandă stăruitor artistului să aibă grijă de expresia de pe feţele bătrânilor, nu aruncă o vorbă despre frumuseţea chipului Elenei. Frumuseţea aceea decentă, care se apropia timid, având în ochi licărul umed al unei lacrimi de căinţă. Cum oare?

Să fi ajuns cea mai înaltă frumuseţe un lucru aşa de familiar artiştilor noştri, încât să nu mai fie nevoie de nicio sugestie pentru zugrăvirea ei? S-au expresia e mai de preţ ca frumuseţea? Şi ne-om fi deprins noi să luăm *şi* în faţa tablourilor aceeaşi atitudine pe care o avem în faţa scenei, când şi pe cea mai urâtă artistă o socotim prinţesă fermecătoare, numai pentru că prinţul ei îi declară un amor sincer şi înfocat? în realitate, tabloul lui Caylus faţă de al lui Zeuxis este ca pantomima faţă de cea mai sublimă poezie.

În vechime Homer era incontestabil mai citit ca în zilele noastre. Totuşi nu se găsesc menţionate multe tablouri pe care artiştii antici să le fi scos din opera lui. Se pare că ei s-au folosit cu multă râvnă numai de unele indicaţii a. Le poetului referitoare la anumite frumuseţi trupeşti; pe acestea le-au pictat şi numai în aceste subiecte au simţit că pot rivaliza cu poetul. Afară de Elena, Zeuxis zugrăvise pe Penelopa, iar Diana lui Apelles era Diana lui Homer în tovărăşia nimfelor ei. Cu acest prilej, ţin să amintesc că pasajul din Pliniu în care e vorba de aceste nimfe are nevoie de corectare. Dar a picta acţiuni din Homer numai pentru că ofereau o compoziţie bogată, contraste minunate, jocuri pitoreşti de lumină, se pare cŁ asta n-a fost pe gustul artiştilor antici; şi nici nu putea să fie altfel, atâta vreme cât arta se păstra în hotarele strâmte ale supremei sale meniri. Pentru. Îndeplinirea acestei meniri, artiştii se împărtăşeau din spiritul poetului, îşi îndestulau imaginaţia cu trăsăturile lui cele mai sublime, se

înflăcărau la focul entuziasmului său; vedeau şi simţeau împreună cu el; şi astfel operele lor deveneau nişte copii ale operelor lui Homar, daer nu în felul în care pontretul e o copie a originalului, ci aşa cum fiul e o copie a tatălui: îi seamănă şi totuşi e deosebit. Asemănarea se reduce adesea la o singură trăsătură; toate celelalte nu au altceva comun decât faptul că atât într-un exemplar, cât şi în celălalt, se armonizează cu trăsătura asemănătoare.

De altminteri, cum capodoperele poetice ale lui Homer au precedat toate capodoperele artistice, cum Homer a observat natura cu un ochi de pictor, înaintea unui Fidias ori Apelles, nu e de mirare că artiştii, până să fi avut timp să caute în natură diversele observaţii aşa de utile artei lor, le-au găsit gata făcute în Homer, de unde le-au luat cu

136

lacomă râvnă, pentru ca, prin Homer, să imite natura. Fidias recunoaşte că versurile:

Zise, şi fiul lui Cronos făcu un semn din sprâncenele-i negrt.

Pletele ambroiiene ale Zeului zeilor se scuturară în jurul capului nemuritor. Marele Olimp se cutremură.

Iliada, I, v. 528 – 530).

Îi serviseră ca model pentru statuia sa Jupiter Olimpianul şi numai cu ajutorul lor reuşise să creeze un chip de zeu «*propemodum* ex*ipso coelo petitum*», coborât parcă chiar din cer. După părerea mea, acela care nu vede în această

mărturisire decât recunoaşterea faptului că fantezia artistului, numai aprinsă de tabloul poetic, a fost capabilă de o plăsmuire egal de sublimă, acela trece cu vederea esenţialul şi se mulţumeşte cu ceva de ordin cu totul general, când, în realitate, pentru o mai întemeiată satisfacţie, ni se dezvăluie aici şi un fapt cu totul particular. Dacă înţeleg eu bine, Fidias mărturiseşte totodată că acel pasaj din Homer l-a făcut să observe pentru întâia oară ce forţă de expresie e în sprâncene, cât suflet – *quanta pars animi* – se vădeşte în ele. Poate acelaşi pasaj l-a îndemnat să acorde mai multă atenţie părului ca să poată exprima ceea ce Homer numeşte un păr ambrozian. E într-adevăr sigur că, înainte de Fidias artiştii nu-şi prea dădeau seama de ceea ce poate fi grăitor şi cu înţeles într-o fizionomie, şi mai ales neglijau valoarea expresivă a părului. Myron lăsa încă de dorit asupra acestor două puncte, după cum observă Pliniu, şi tot după acesta, Pitagora Leontinul a fost primul care s-a distins printr-o tratare elegantă a părului. Ceea ce Fidias a învăţat din Homer, ceilalţi artişti au învăţat din operele lui

Fidias.

Vreau să mai dau un exemplu de acest gen, care mi-a făcut totdeauna mare plăcere. Amintiţi-vă observaţiile lui Hogarth despre Apollo din Belvedere. «Acest Apollo spune el, ca şi statuia lui

Antinous, se pot vedea amândouă la Roma, în acel37 laşi palat. Dar pe când Antinous umple de admiraţie pe cel care-l contemplă, Apollo îl

uluieşte, îl încremeneşte, şi asta, după mărturisirile călătorilor, prin impresia a ceva supraomenesc pe care o dă înfăţişarea statuii, impresie pe care îndeobşte ei nu sunt în stare să şi-o definească. Ş< acest efect e cu atât mai uimitor, spun ei, cu cât, dacă te uiţi mai de aproape, lipsa de proporţie între unele părţi ale statuii apare evidentă chiar pentru un ochi profan. Unul dintre cei mai buni sculptori pe care-i avem în Anglia şi care a călătorit de curând la Roma, ca să vadă aceste statui, mi-a confirmat ceea ce spuneam mai sus şi mi-a precizat că picioarele şi coapsele sunt prea lungi şi prea groase faţă de celelalte părţi. Şi Andrea Sacchi, unul din cei mai mari pictori italieni, pare să fi fost de aceeaşi părere; altfel, într-un celebru tablou al său, care se află acum în Anglia şi care reprezintă pe Apollo încoronând pe compozitorul Pasquilini, nu văd de ce i-ar fi dat lui Apollo proporţiile perfecte ale lui Antinous, când pentru rest, zeul pare să fie într-adevăr o copie după Apollo din Belvedere. Ştiu că adesea descoperim chiar în opere de mare valoare câte o parte mai neimportantă, care a fost neglijată, totuşi aici nu poate fi cazul, pentru că într-o statuie frumoasă, justeţea proporţiilor e una din frumuseţile ei esenţiale. De aici trebuie să tragem, concluzia că disproporţionată alungire a acelor mădulare a fost voită, altfel era uşor de evitat. Dacă deci vom examina amănunţit frumuseţile acestei sculpturi, vom judeca pe bună dreptate că ceea ce până acum fusese considerat ca un efect fericit şi imposibil de analizat al

aspectului ei general este produs de un defect aparent al unei părţi». Toate acestea sunt foarte limpezi, şi de mult Homer, adaug eu, înţelesese şi arătase că există un aspect impunător care ia naştere prin simpla exagerare a dimensiunilor picioarelor, de la şolduri în jos. Când

Antenor vrea să compare statura lui Ulisse cu a lui Me-nelau, Homer îl face să spună:

«Când stăteau amândoi în picioare, Menelau, cu umerii săi largi, era mai răsărit; când amândoi şedeau, Ulisse era cel mai arătos».1 Dat fiind că, atunci când amândoi şedeau, Ulisse câştiga, iar Menelau pierdea în prestanţă fizică, primul părând mai mare, celălalt mai mic, e uşor de determinat raportul diferit pe care-l avea la fiecare dintre ei partea superioară a corpului faţă de picioare şi şolduri. Ulisse prezenta un exces în proporţiile părţii de sus, Menelau în proporţiile părţii de jos.

XXIII

O singură parte nepotrivită poate să tulbure armonia celorlalte părţi, armonie al cărei efect este frumuseţea. Totuşi pentru atâta, obiectul încă nu va deveni urât. Urâţenia rezultă şi ea din mai multe părţi nepotrivite, pe care e necesar să le putem cuprinde cu privirea pe toate dintr-odată, dacă vrem să simţim contrariul a ceea ce trezeşte în noi frumuseţea.

Prin urmare, nici urâţenia, prin natura ei, n-ar putea să fie obiect de poezie. Şi totuşi Homer a înfăţişat culmea urâţeniei în persoana lui Tersit, şi a înfăţişat-o expunându-i părţile una lângă alta.

Cum de şi-a îngăduit el un procedeu pe care, cu atâta pătrundere, şi l-a interzis faţă de frumuseţe? Oare efectul urâţeniei nu este şi el stingherit, ca şi efectul frumuseţii, de o enumerare asemănătoare a elementelor componente?

Negreşit, aşa se întâmplă, dar tocmai în asta se află şi justificarea lui Homer. Tocmai pentru că în felul în care o prezintă poetul, urâţenia tinde să-şi atenueze aspectul respingător, inerent imperfecţiunilor trupeşti, şi totodată, din punct de vedere al efectului, îşi pierde oarecum caracterul ei

139

1 *Iliada*, III, v. 210 – 211.

de urâţenie, tocmai de aceea poate fi întrebuinţată de poet. Acesta, când n-o poate întrebuinţa în întregime pentru ea însăşi, o foloseşte ca ingredient pentru a produce sau întări anumite sentimente complexe, ou care e obligat să ne întreţină uneori, din lipsă de alte sentimente plăcute, care să fie pure.

Sentimente complexe sunt comicul şi groaza.

Homer îl arăta pe Tersit urât ca să-l facă ridicol. Dar Tersit nu devine comic prin simplul fapt că e urât, fiindcă urâţenia este numai imperfecţie, iar comicul e produs de contrastul dintre perfecţie şi imperfecţie1. Aceasta e definiţia prietenului meu, la care aş adăuga că acest contrast nu trebuie să fie prea violent şi prea tăios, ci valorile opuse, cum spun pictorii, să fie astfel alese ca să se poată pierde una într-alta. Înţeleptul şi cinstitul Esop, deşi dăruit cu urâţenia

lui Tersit nu devine prin asta ridicol. A fost o prostie, ieşită din capul unui călugăr2, ideea de a se atribui şi autorului-om, prin mijlocirea sluţeniei fizice, comicul, acel l'Xoiov al fabulelor sale instructive. Un trup diform şi un suflet ales sunt ca oţelul şi uleiul, care, oricât ar fi de bine amestecate, rămân separate la gust. Nu produc un element nou. Trupul continuă să provoace dezgust, iar sufletul plăcere, fiecare de partea lui. Numai când trupul diform este în acelaşi timp şubred şi bolnăvicios, când este pentru acţiunile sufletului, o piedică şi o pricină de vătămări supărătoare: numai atunci dezgustul şi plăcerea se contopesc. Dar ceea ce trezeşte în noi această contopire nu mai e râsul, ci compătimirea, iar persoana care fără această contopire ne-ar fi inspirat doar stima, acum ne inspiră interes. Pope, pocit şi plin de beteşuguri, era desigur mult mai interesant pentru prietenii săi decât frumosul şi sănătosul Wicherlev.

— Cât despre Tersit, aşa cum urâţenia singură nu poate să-l facă ridicol, tot aşa nici lipsa ei n-ar putea să-l facă. Urâţenia lui

1 Moses Mendelssohn, Philnsophische *Schriften*, t. II, p. 23.

2 Interpretarea eronată a unui călugăr din Evul Mediu.

fizică, în concordanţă cu cea morală, contradicţia între această dublă urâciune şi importanţa pe care şi-o dă singur; flecăreala sa răutăcioasă, care nu-i face rău decât lui însuşi, punându-l în situaţii înjositoare, toate acestea sunt

necesare pentru a produce comicul. Ultima condiţie este caracterul neprimejdios, acel Ou (p & ocp Tikbv, pe care Aristotel îl socoteşte indispensabil producerii comicului.

Prietenul meu consideră şi el drept condiţie necesară ca acel contrast să fie lipsit de gravitate şi să nu ne anagjeze la o participare prea intensă. Într-adevăr, să ne închipuim că Tersit, în loc să plătească numai cu câteva vânătăi bârfeala lui veninoasă împotriva lui Agamemnon, ar fi plătit-o cu viaţa, în acest caz nu ne-ar mai veni să râdem de el, fiindcă această pocitanie de om este totuşi un om, iar uciderea lui ni s-ar părea un rău mai mare decât toată sluţenia şi toate metehnele lui. Ca dovadă, să-i citim sfârşitul în Quintus Calaber. Ahile regretă că a omorât-o pe Pentesilea. Frumuseţea ei, scăldată în sângele pe care atât de vitejeşte şi l-a vărsat pentru Troia, trezeşte mila şi stima eroului grec, iar stima şi mila devin iubire. Dar clevetitorul Tersit îi face o crimă din această iubire şi se porneşte să declame împotriva plăcerilor dragostei, care scot din minţi până şi pe omul cel mai vrednic.

Să-l facă neînţelegător şi pe omul care de obicei e înţelegător

Quintus, *Continuarea la Iliada*, I, v. 737).

Ahile se înfurie şi, fără să scoată o vorbă, îl izbeşte aşa de cumplit între obraz şi ureche, încât nenorocitului îi ţâşnesc deodată pe gură şi dinţii şi sângele şi sufletul. Prea mare cruzime! Ahile furios şi ucigaş îmi devine mai odios decât Tersit cel cârtitor şi răutăcios. Strigătele de bucurie pe

care regii le înalţă la săvârşirea acestei fapte mă jignesc; eu sunt de partea lui Diomede, care a şi scos spada spre a-şi răzbuna ruda împotriva omorâtorului; sunt de partea lui, pentru că simt că 141 Tersit e *şi* ruda mea, ca om.

Dar să presupunem acum că aţâţările lui Tersit (contra lui Agamemnon şi contra continuării războiului)

ar fi dus la o răzvrătire în masă, că poporul răsculat s-ar fi întors de fapt pe corăbii şi şi-ar fi trădat şi părăsit, căpeteniile, care ar fi căzut în mâinile unui duşman dornic de răzbunare, şi că, pe mare, zeii ar fi pedepsit trădarea cu nimicirea totală a flotei şi a oamenilor: cum ni s-ar fi părut atunci urâţenia lui Tersit? Dacă urâţenia inofensivă poate să fie comică, în schimb urâţenia care face rău e întotdeauna groaznică (…)

XXVI

A apărut *Istoria artei în Antichitate* a domnului Winckelrnann. Nu curtez să fac niciun pas mai departe înainte de a fi citit această operă. Cine speculează asupra artei bazându-se numai pe idei generale riscă să ajungă la mişte fantasmagoria care, mai devreme sau mai târziu şi spre ruşinea lui, vor fi spulberate de operele de artă. Cei vechi cunoşteau şi ei legăturile dintre pictură şi poezie, dar ei se vor fi ferit să le strângă mai tare decât ar îngădui-o esenţa fiecăreia dintre ele. Felul cum au procedat artiştii antici îmi va arăta cum ar trebui să procedeze artiştii în genere, iar când cel care poarta făclia istoriei este un savant de talia domnului Winckelmann,

speculaţia poate să-l urmeze fără teamă.

Când ai în mână pentru întâia dată o carte importantă, înainte de a te apuca s-o citeşti serios, de obicei o răsfoieşti, spicuind pe ici, pe colo. Eu eram curios să aflu înainte de toate părerea autorului asupra lui

Laocoon, nu atât asupra valorii sale artistice, despre care s-a exprimat în altă parte, cât asupra vechimii acestei opere. De partea cui este el în această privinţă? De partea celor care cred că Virgiliu, în descrierea lui, a avut grupul statutar în faţa ochilor, sau de partea celor care-şi închipuie că artiştii au lucrat după poet?

Am fost foarte mulţumit constatând că el nu spune niciun cuvânt despre o imitaţie a unei opere după cealaltă. Într-adevăr, de ce-ar fi neapărat nevoie să fie o imitaţie? E foarte posibil ca asemănările pe care le-am notat mai sus între descriere şi sculptură să fie întâmplătoare, şi nu voite. Nu este exclus ca niciuna să nu fi imitat pe cealaltă, şi nici măcar amândouă să nu fi imitat unul şi acelaşi model. Dacă însă istoricul de artă s-ar fi lăsat ispitit de aparenţa unei imitaţii, atunci ar fi fost obligat să se declare pentru prima, aceea a sculptorului de către poet, fiindcă el presupune că Laocoon aparţine epocii în care arta la greci îşi atinsese apogeul, epoca lui Alexandru cel Mare.

«O soartă prielnică, zice el, care veghează asupra artelor chiar în vremuri de prăpăd, a păstrat pentru admiraţia lumii întregi o operă a acestei epoci artistice, care să fie o mărturie că istoria nu minte când vorbeşte de splendoarea

atâtor capodopere care au fost nimicite. *Laocoon* cu cei doi fii ai săi, sculptat de Agesandru, Apollodor şi Athenodor din Rhodos, datează după toate probabilităţile din această epocă, deşi nu se poate indica precis, aşa cum au făcut-o unii, olimpiada în care aceşti artişti au fost în floarea creaţiei lor» 1.

Şi adaugă într-o notă: «Pliniu nu suflă o vorbă despre timpul în care au trăit Agesandru şi colaboratorii săi, dar Maffei, în explicaţiile sculpturilor antice, pretinde a şti că aceşti artişti au fost în floare prin a

88-a olimpiadă, iar alţii, ca Richardson, au subscris la această părere. Eu însă cred că Maffei a confundat pe Athenodor, unul din autorii lui *Laocoon*, cu Athenodor, unul din ucenicii lui Polyclet, şi cum acesta a trăit în olimpiada a 87-a, pe presupusul său discipol l-a aşezat într-o olimpiadă de mai târziu. Părerea lui Maffei nu poate să aibă un alt temei».

Cu siguranţă nu putea să aibă altul. Dar de ce se mărgineşte domnul Winckelmann doar să relateze acest pretins temei? Cade acest temei de la sine? Nu prea, fiindcă chiar fără să fie coroborat de alte temeiuri, el sprijină singur o unică posibilitate, atâta vreme cât nu se poate dovedi imposi

143

1 *Istoria artei*, p. 347.

bilitatea ca Athenodor, elevul Lui Polyclet, să fie una şi aceeaşi persoană cu Athenodor, colaboratorul lui Agesandru. Din fericire, aceasta

imposibilitate se poate dovedi, şi anume prin faptul că locurile lor de naştere sunt deosebite. Primul Athenodor era, după mărturia expresă a lui Pausanias, din Clitoir, în

Arcadia; celălalt din contră, era, după spusa lui Pliniu, din Rhodos.

Domnul Winckelmann n-a ivut desigur nicio intenţie când s-a gândit să se servească de acest amănunt spre a respinge definitiv ipoteza lui Maffei. E mai probabil că motivele pe care, cu indiscutabila lui competenţă, Le deduce din măiestria operei, i s-au părut aşii de serioase, încâţ nici nu s-a mai preocupat dacă părerea lui Maffei mai păstrează, sau nu, ceva sorţi de izbândă. El regăseşte în grupul lui *Laocoon* prea multe din acele rafinamente, *argutiae*, cum le numeşte Pliniu, aşa de caracteristice lui Lysipp, năsooekonul lor, pentru a socoti această operă ca fiindu-i anterioara.

Dar dacă e dovedit că *Laocoon* nu poate să fie mai vechi, urmează de aici că trebuie neapărat să aparţină epocii lui Lysipp, şi în niciun caz unei epoci ulterioare? Lăsând la o parte veacurile dinaintea monarhiei romane în care timp arta la greci aci se ridica, aci decădea, de ce n-ar fi *Laocoon* rodul fericit al emulaţiei stârnite printre artişti de pompa şi dărnicia primilor împăraţi? De ce Agesandru şi colaboratorii săi n-ar putea să fie contemporanii unui Strongylion, unui Arcesilau, unui Păşiteles, unui Posidoniu, unui Diogene? N-au fost preţuite operele acestor maeştri deopotrivă cu cea ce arta a produs mai bun cândva? Şi dacă

unele opere, neîndoielnic ale lor, ar fi ajuns până la noi, iar noi am ignora epoca autorilor lor şi n-am putea-o deduce decât din arta lor, ce inspiraţie divină l-ar putea opri pe cunoscător să le atribuie aceleiaşi epoci pe care domnul Winckelmann o crede singura demnă de Laocoon?

E adevărat că Pliniu nu precizează când au trăit sculptorii lui Laocoon. Dar, încercând să desprind din textul întreg al pasajului respectiv dacă-i socotea printre artiştii mai vechi sau printre cei mai noi, mărturisesc că disting o mai mare probabilitate pentru ultima părere. Rămâne de apreciat. După ce a vorbit oarecum amănunţit despre cei mai vechi şi mai mari maeştri ai sculpturii, Fidias, Praxiteles, Scopas, şi, după ce, fără nicio ordine cronologică, i-a enumerat pe ceilalţi, îndeosebi pe cei din ale căror opere mai rămăsese câte ceva la Roma, Pliniu continuă în chipul următor:

Mulţi alţii nu sunt cunoscuţi, fiindcă în privinţa artiştilor care au colaborat la crearea unor opere de seamă, chiar numărul lor e o piedică în calea renumelui, gloria neputând să aparţină unuia singur, iar mai mulţi neputând să fie toţi citaţi de fiecare dată. E ceea ce s-a întâmplat cu Laocoon, *care se află în palatul împăratului Titus, operă de artă care întrece toate creaţiile atât ale sculpturii, cât şi ale picturii. Laocoon cu copiii, în acele admirabile inocălciri ale şerpilor, a fost făcut dintr-un singur bloc de piatră de către genialii artişti Agesandru, Polydor şi Athenodor din Rhodos, în colaborare. La fel,*

admirabilele statui care au umplut locuinţele de pe Palatin ale Cezarilor au fost făcute în tovărăşie de Crater şi Pythodor, Polydecte şi Hermolau, alt Pythodor şi Artemon; numai Afrodiziu din Trales a lucrat singur. Panteonul lui Agripa a fost decorat de Diogene Atenianul şi cariatidele care formează coloanele acestui templu sunt socotite printre cele mai alese capodopere; la fel statuile aşezate pe terasa acoperişului, dar din cauza înălţimii sunt mai puţin cunoscute şi lăudate. Plmius, XXXVI, sect.

4, p. 730).

Dintre toţi artiştii numiţi în acest pasaj, Diogene Atenianul este singurul a cărui epocă este determinată în mod indiscutabil. El a decorat Panteonul lui Agripa, deci a trăit sub August. Totuşi, dacă vom analiza mai de aproape cuvintele lui Pliniu, părerea mea este că vom găsi tot aşa de indiscutabil indicată şi epoca lui Crater şi Pythodor, a lui Polydecte şi Hermolau, a celui de-al doilea Pythodor şi a lui Artemon, ca şi a lui Afrodiziu 144.145 din Tralles. Vorbind despre ei, spune: *Palatinas domus Caesarum replevere prohatissimis signis* (*au umplut locuinţele Cezarilor de pe muntele Palatin cu admirabile statui*). Întreb: Asta vrea să spună numai că palatele Cezarilor au fost umplute cu operele lor minunate, în sensul că împăraţii le aduseseră de pretutindeni şi le adunaseră în casele lor?

Fireşte că nu. Asta înseamnă că ei au lucrat anume pentru aceste palate ale împăraţilor, că ei trebuie să fi trăit pe vremea acestor împăraţi. Că

au fost artişti din această epocă târzie, care au lucrat numai în Italia, se poate deduce şi din aceea că nu sunt pomeniţi nicăieri altundeva. Dac-ar fi lucrat în Grecia, într-un veac mai timpuriu, Pausanias ar fi văzut vreo operă de-a lor şi ne-ar fi lăsat vreo menţiune despre ea. Li drept că el aminteşte de un Pythodor, dar Hardouin greşeşte când îl consideră drept acel Pythodor din pasajul lui Pliniu. Într-adevăr Pausanias numeşte aya Xa apatov, statuie veche, acea statuie a Junonei, operă a celui dintâi Pythodor, pe care o văzuse la Coronea, în Beoţia; or, el nu dă această denumire decât operelor acelor maeştri care au trăit în primele veacuri de artă încă primitivă, cu mult mai înainte de un Fidias, sau un Praxiteles. Şi desigur nu cu asemenea opere şi-ar fi împodobit împăraţii palatele lor. Şi mai puţin încă este de luat în seamă cealaltă părere a lui Hardouin, după care

Artemon ar fi poate pictorul cu acelaşi nume de care vorbeşte Pliniu într-alt loc. Potrivirea de nume nu constituie decât o foa. Rte slabă probabilitate, care nici pe departe nu ne dă dreptul să siluim înţelesul natural al unui pasaj care altfel nu pare să fi fost alterat.

Dar dacă e în afară de orice îndoială că Crater şi Pythodor, Polydecte şi Hermolau şi ceilalţi au trăit sub împăraţii ale căror palate le-au umplut cu cele mai bune opere ale lor, cred că nu li se poate fixa o altă epocă nici celorlalţi artişti, la care Pliniu trece cu ajutorul adverbului «*similiter*» (la fel). Iar aceşti

«ceilalţi» sunt creatorii lui Lao-coon. Să stăm

şi să cugetăm. Dacă Agesandru, Polydor şi Athenodor ar fi nişte maeştri aşa de vechi cum îi socoteşte domnul Winckelmann, cât de puţin s-ar potrivi cu titt scriitor pentru care precizia expresiei nu e o vorbă goala, ca având nevoie să sară dintr-odată de la aceşti maeştri la cei mai recenţi, să facă acest salt cu un «la fel». Se va obiecta însă că acest «*similiter*» nu se referă la asemănarea de epocă, ci la altă împrejurare care a fost comună acestor maeştri, aşa de deosebiţi în ce priveşte timpul în care au trăit, într-adevăr Pliniu vorbeşte de nişte artişti care lucraseră în tovărăşie şi din pricina acestei întovărăşiri rămăseseră mai necunoscuţi decât meritau, căci unuia singur dintre ei nu i se putea atribui onoarea unei opere colective, iar ca să fie citaţi de fiecare dată toţi câţi colaboraseră la ea, ar fi fost prea lung (: *quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures panter nuncupari possunt*). În consecinţă numele lor, legate laolaltă, au fost date uitării. Aşa s-a întâmplat cu autorii lui Laocoon, aşa s-a întâmplat cu mulţi alţi maeştri pe care împăraţii i-au întrebuinţat pentru palatele lor.

De-acord. Dar chiar aşa fiind, rămâne foarte probabil că Pliniu n-a vrut să vorbească decât despre artiştii mai noi care au lucrat în asociaţie. Căci dacă ar fi vrut să vorbească şi de alţii mai vechi, de ce n-ar fi pomenit decât pe autorii lui *Laocoon*? De ce nu şi pe alţii, pe Onatas şi Kallitele, Timocle şi

Timarnide, sau pe fiii acestui Ţi-marhide, care lucraseră împreună cu Jupiter din Roma. Domnul

Winckelmann declară el însuşi că s-ar putea întocmi o listă lungă de asemenea opere mai vechi, care aveau mai mult de un tată. S-ar fi gândit Pliniu numai la Agesandru, Polydor şi Athenodor, dacă n-ar fi vrut cu tot dinadinsul să se limiteze la timpurile mai apropiate de el?

De altfel, dacă o ipoteză este cu aitâit mai plauzibilă cu cât explică mai multe şi mai grele neînţelesuri, atunci ipoteza că autorii lui *Laocoon* au trăit sub primii împăraţi este plauzibilă în cel mai înalt grad. Într-adevăr, dacă aceşti artişti ar fi lucrat în Grecia şi în epoca în care îi situează domnul Winckelmann, dacă chiar grupul *Laocoon* H7 ar fi fost mai întâi în Grecia, atunci tăcerea totală pe care grecii au păstrat-o faţă de o asemenea operă *Operă de frunte a întregii picturi şi sculpturi*, ar fi extrem de ciudată. Ar fi de asemenea extrem de ciudat că nişte maeştri aşa de mari n-au mai creat nimic altceva, sau că Pausanias n-a avut ocazie să vadă în toată Grecia niciuna din celelalte opere ale lor şi nici pe *Laocoon*. La Roma, dimpotrivă, nu e de mirare că cea mai mare capodoperă rămâne necunoscută, şi, – chiar dacă *Laocoon* ar fi fost terminat sub August, nu ar trebui să ne surprindă că abia Pliniu este primul care-l menţionează, primul şi ultimul. Să ne amintim numai ce spune el despre o *Venus* a lui Scopas, care se află la Roma, într-un templu al lui Marte;… *„care ar fi fost un monument celebru în orice parte a lumii*; *dar la Roma*, *măreţia ectator capodopere o ţine în umbră*, *iar atâtea datorii şi treburi îi îndepărtează pe toţi de la*

contemplarea unor astfel de frumuseţi, pentru care e nevoie de răgaz şi de linişte tihnită. Pliniu, 1, cp. 727).

Cei care vor să vadă în grupul lui *Laocoon* o imitaţie a lui Laocoon al lui Virgiliu vor admite cu plăcere ceea ce am spus până aici. Mi-a venit în minte şi o altă presupunere, pe care iarăşi o vor aproba. Anume, s-ar putea ei gândi, cel care a comandat unor artişti greci să execute în piatră pe *Laocoon* al lui Virgiliu, a fost, poate, Asinius Pollio. Pollio era un prieten intim al poetului, a trăit şi după moartea acestuia şi se pare că a scris o lucrare proprie despre *Eneida*. Altfel de unde, dacă nu dintr-o lucrare specială asupra acestui poem, ar fi putut Servius să citeze acele observaţii răzleţe ale lui

Pollio despre *Eneida*? Pollio era totodată un amator şi un cunoscător al artei, poseda o bogată colecţie de cele mai bune opere de artă antică, comanda artiştilor din timpul său altele noi, şi o piesă atât de îndrăzneaţă cum e *Laocoon* se acorda perfect cu gustul pe care-l arăta în ale

1 Ad vor. 7, lib. II, *Acneid.*, şi mai ales ad vor. 183, lib. XI. Aşadar, n-am greşi dacă la catalogul scrierilor pierdute ale lui

Pollio am adăuga o asemenea lucrare. 148

gerea operelor: *Ut fuit acris vehementiae, şic quoque spectari monumenta sua voluit*.

Însă în timpul lui Pliniu, pe când *Laocoon* se afla în palatul lui Titus, colecţia lui Pollio se găsea adunată, după câte se pare, într-un loc particular, cu totul separat, aşa că această ultimă ipoteză îşi

pierde ceva din verosimilul ei. Dar de ce n-ar fi putut chiar Titus să facă ceea ce vrem noi să-i atribuim lui Pollio?

XXVII

Părerea mea că autorii lui *Laocoon* au lucrat sub primii împăraţi sau cel puţin că ei nu sunt desigur aşa de vechi cum îi presupune domnul Winckel-mann mi-e întărită de o mică informaţie pe care el însuşi o publică pentru prima oară şi care este următoarea2.

«În anul 1717, cardinalul Alessandro Albani a descoperit la Nettuno, altă dată Antium, într-o boltă acoperită de apa mării, un soclu de marmură neagră-cenuşie, numită astăzi «bigio», care purtase o statuie şi pe care se găseşte inscripţia următoare:

AOANOAQPOS ArHSANAPOY POAIOS ErTOIHSE

«Athanodor, fiul lui Agesandru, din Rhodos, a făcut». Din această inscripţie aflăm că tată şi fiu au lucrat împreună la *Laocoon* şi e de presupus că Apollodor Polydor) era şi el un fiu al lui Agesandru, deoarece acest Athanodor nu poate să fie altul decât acela pe care-l numeşte Pliniu. În plus, această inscripţie dovedeşte că Pliniu se înşală când pretinde că numai trei opere de artă s-au găsit pe care artiştii au scris verbul a f ce la timpul perfectul definit, adică *itzo*\. – *f\as fec*. *It* (făcu, a făcut) şi că toţi ceilalţi au întrebuinţat din modestie timpul nedeterminat *ircoisi*, *faciebat* (făcea).

1 Pllnius, XXXVI, sect. 4, p. 729 – Cum el

însuşi era o fire pasionată, voia ca şi cei care-i priveau operele să fie la fel. A *Geschichte der Kunst*, vol. II, p. 347.

Afirmându-se că Athenodor din această inscripţie nu poate fi altul decât acela pe care Pliniu îl aminteşte printre autorii lui *Laocoon*, domnul Winckelmann nu va găsi mulţi care să-l contrazică. Athanodor şi Athenodor sunt unul şi acelaşi nume, fiindcă grecii din Rhodos se serveau de dialectul doric. Dar asupra consecinţelor pe care el vrea să le scoată de aici, am de făcut unele observaţii. Prima consecinţă, Athenodor a fost un fiu al lui Agesandru, e admisibilă. Pare adevărat, deşi nu incontestabil, căci e ştiut că au fost artişti antici care, în loc să-şi dea numele tatălui, au preferat să-l adopte pe acela al maestrului lor. Ceea ce spune Pliniu despre fraţii Apolloniu şi Tauriscus nu suferă altă explicaţie.

Dar altceva. Această inscripţie ar contrazice în acelaşi timp afirmaţia lui Pliniu că nu s-au găsit mai mult de trei opere de artă pe care autorul să-şi fi pus numele, urmat de verbul a face la timpul perfect

[*hnoirpz* în loc de STOUI). Această inscripţie? Dar cum o să ne facă această inscripţie să aflăm ceea ce noi ştiam de mult din alte multe inscripţii? Nu s-a găsit pe statuia lui Germanicus KAsoiv/) e… s7 uoblas? Pe aşa-numita apoteoză a lui Homer: Ap/coroţ ITCOCTE? Pe vestitul vas din Gaeta: ZCCXTICCOV *e-Koifjae*? ş.a.m.d.

Domnul Winckelmann poate să răspundă: Cine ştie acest lucru mai bine decât mine? Dar, va

adăuga el, cu atât mai rău pentru Pliniu. Afirmaţia lui este astfel contrazisă de mai multe ori şi cu atât mai definitiv respinsă. Nu e aşa de simplu! Cum rămâne dacă domnul Winckelmann îl face pe Pliniu să spună mai mult decât acesta a vrut să spună de fapt? Dacă, prin urmare exemplele citate nu resping afirmaţia lui Pliniu, ci doar acel «mai mult» pe care domnul Winckelmann l-a introdus în afirmaţie? Şi chiar aşa se şi petrec lucrurile. Trebuie să citez pasajul întreg. În dedicaţia sa către Titus, Pliniu vrea să vorbească despre opera sa cu modestia unui om care ştie mai bine decât oricine cât îi mai lipseşte lucrării sale ca să fie perfecta. El găseşte un exemplu remarcabil de

150

151

o astfel de modestie la greci, cărora tocmai le criticase în treacăt obiceiul de a-şi intitula cărţile cu titluri umflate şi făloase, apoi continuă: *Şi ca să nu par că mă leg sistematic de greci, aş vrea să mă exprim şi eu ca acei întemeietori ai picturii şi sculpturii care aşa cum veţi vedea în această carte, gravau pe nişte opere definitive, pe nişte opere pe care azi nu ne mai saturăm admirându-le, o inscripţie sfioasă ca*: «*Apelle făcea*» sau «*Polyclet făcea*» *ca şi cum operele acestea ar fi fost rodu-l provizoriu al unei arte pururi începătoare şi nedesăvârşite, ca pentru a pune pe autor la adăpostul a tot felul de critici, ca pentru a spune că autorul avea de gând să facă unele corecturi dorite, dacă ar mai fi trăit. E o inscripţie plină de modestie, care face din fiecare operă*

opera cea mai de pe urmă, pe care autorul răpit de soartă ar fi lăsat-o neisprăvită. Trei opere, nu mai multe, după cum cred eu, poartă inscripţia cu caracter de definitivare «cutare a făcut-o» şi despre acestea voi vorbi la locul şi timpul său. Prin aceasta se vădea că autorul fusese mulţumit de siguranţa artistică la care ajunsese, ceea ce a iscat mare pizmă faţă de cele trei opere. Plinius, I, p. 5, ediţia Hardouin).

Vă rog să remarcaţi cuvintele lui Pliniu: *pingendi fingendique conditoribus* (întemeietori ai artei picturii şi sculpturii), Pliniu nu spune că obiceiul de a-şi semna operele la timpul imperfect era general, că a fost respectat de toţi artiştii din toate vremurile; el spune precis că numai cei dintâi artistă din vechime, acei creatori ai artelor plastice, *pingendi fingendique conditores*, un Apelles, un Polyclet şi contemporanii lor au avut această înţeleaptă modestie şi, numindu-i numai pe aceştia, el dă limpede a înţelege, fără să mai spună altceva, ca urmaşii lor, mai cu seamă în timpurile mai recente, au manifestat mai multă încredere în ei înşişi.

Dar o dată admis acest lucru – şi trebuie admis – inscripţia descoperită, şi care menţionează pe unul din cei trei autori ai lui *Laocoon*, poate să fie perfect autentică, şi cu toate acestea să fie adevărat şi ceea ce spune Pliniu, anume că numai n-ai opere ne-au parvenit cu inscripţii în care autorii lor se servesc de timpul perfect, fiind însă bineârceles că e vorba de operele mai vechi, din epoca lui Apelles, Polyclet,

Nicias, Lysipp. Dar autenticitatea inscripţiei nu dovedeşte, cum vrea domnul Winckelmann, că Athenodor şi colaborarorii săi au fost contemporanii lui Apelles şi Lysitrp. Mai degrabă trebuie să conchidem astfel: dacă e adevărat că printre operele maeştrilor mai vechi, precum Apelles, Polyclet şi alţii de talia lor, n-au fost decât vreo trei cu inscripţia la timpul perfect, şi dacă e adevărat că aceste opere au fost numite chiar de Pliniu, urmează că Athenodor, căruia nu-i aparţine niciuna din aceste trei opere şi care totuşi se serveşte de timpul perfect în semnarea operelor sale, nu poate fi socotit printre acei artişti mai vechi, nu poate fi contemporan cu Apelles şi Lysipp, ci trebuie aşezat într-un veac mai recent.

Pe scurt, eu cred că s-ar putea adopta ca un criteriu de toată încrederea că artiştii care au întrebuinţat aoristul STO TQCTS au trăit târziu, după epoca lui Alexandru cel Mare, puţin înainte de împăraţii romani sau sub domnia lor. În ce-l priveşte pe Clecmen, faptul e netăgăduit, despre Ar-chelau e foarte probabil, despre Salpion, contrariul măcar nu se poate dovedi, şi la fel despre toţi ceilalţi, fără a excepta pe Athenodor.

Domnul Winckelmann este el însuşi în măsură să judece! Totuşi protestez împotriva tezei inverse. Dacă e adevărat că toţi artiştii care s-au servit de *ioir\as* trebuie socotiţi printre cei mai recenţi, nu înseamnă că toţi care s-au servit de *inois i* trebuie socotiţi printre cei mai vechi. Şi printre artiştii mai târzii a fost cu putinţă să se găsească unii realmente înzestraţi cu această modestie care stă

aşa de bine unui om mare şi pe care alţii se mulţumesc s-o simuleze!

XXVIII

După Laocoon, de nimic nu crim mai curios decât să văd ce spune domnul Winckelmann despre aşa

152

numitul Gladiator Borghese. În legătură cu această statuie cred că am făcut o descoperire de care sân»

tare mândru, aşa cum poate fi cineva în asemenea împrejurare. Mi-era teamă ca domnul Winckelmann mi-a luat-o înainte, dar nu găsesc nimic asemănător în lucrarea sa. Or, dacă era ceva care să mă facă să mă îndoiesc de realitatea descoperirii mele era tocmai neconfirmarea acestei temeri.

«Unii, spune domnul Winckelmann1, cred că această statuie este un discobol, adică un aruncător cu discul sau cu o dură de metal, şi asta era şi părerea vestitului domn von Stosch, într-o scrisoare pe care mi-a adresat-o. Dar el nu luase îndeajuns în consideraţie atitudinea pe care ar fi trebuit s-o aibă în acest caz personajul sculptat. Cel care vrea să arunce un obiect cată să-şi dea corpul înapoi, iar în timpul aruncării toată puterea se sprijină pe piciorul drept, în timp ce stângul rămâne în repaus. Aici însă e tocmai invers. Tot corpul e aplecat înainte şi se reazemă pe piciorul stâng, în vreme ce dreptul complet destins, sta înapoi. Braţul drept este de adaos, şi i s-a pus în mână un crâmpei de lance; pe braţul stâng se

vede cureaua unui scut pe care-l purta cândva. Dacă avem în vedere că personajul ţine capul şi ochii în sus de parc-ar vrea să se apere de ceva care vine dintr-acolo, vom avea motive mai temeinice să socotim că această statuie reprezintă un soldat care se va fi distins într-o situaţie primejdioasa.

Niciodată la greci, gladiatorii nu s-au bucurat de onoarea vreunei statui, şi de altfel această operă pare a fi mai veche decât introducerea luptelor de gladiatori în Grecia».

Un raţionament cum nu se poate mai just. Această statuie nu e niciun gladiator, niciun discobol, ci imaginea unui războinic care, într-o situaţie primejdioasă, a făcut o faptă de seamă tocmai într-o astfel de poziţie. Dar după ce domnul Winckelmann a ghicit aşa de bine, cum de s-a oprit aici? Cum de nu ia venit în minte războinicul acela care, exact în această atitudine, a împiedicat înfrângerea totală a unei armate şi căruia

153

1 *Istoria ariei* VII, p. 394.

patria recunoscătoare i-a ridicit o statuie chiar în poziţia aceea?

Cu un cuvânt, statuia lui Chabrias. Dovada este următorul pasaj din Napos despre viaţa acestui general:

Şi el a fost socotit printre marile căpetenii de oaste şi a făcut multe isprăvi de pomină. Dar cea mai strălucită dintre toate este stratagema născocită de el în bătălia de lângă Teba, când a venit în ajutorul beoţienilor. Agesilau,

comandantul suprem al inamicului, era sigur de victorie, fiindcă pusese pe fugă trupele mercenare. Atunci Chabrias a poruncit restului de pedestraşi să nu mai dea înapoi şi le-a arătat cum să stăvilească iureşul duşmanilor, proptind un genunchi în pământ, adăpostindu-se în dosul scutului şi cu lancea îndreptată înainte. Surprins de aceasta nouă tactica, Agesilau n-a mai îndrăznit să înainteze şi, cu semnale de trâmbiţă, şi-a chemat înapoi *oamenii, care şi porniseră la atac. Fapta lui Chabrias a făcut atâta vâlvă în toată Grecia, încât el a ţinut ca statuia ce avea să-i fie ridicată de atenieni în mijlocul pieţei, printr-un decret al republicii, să-l înfăţişeze în faimoasa poziţie. Asta a făcut ca, mai pe urmă, toţi atleţii şi ceilalţi să adopte, în statuile care li se ridicau, poza în care câştigaseră victoria*. Nepos, *Despre bărbaţii iluştri*, cap. I).

Ştiu că cititorii vor şovăi o clipă să-mi dea dreptate, dar sper că numai o clipă. Poziţia lui Chabrias nu pare identică cu aceea a statuii Borghese. Lancea întinsă înainte, *projecta hasta*, le este comună, însă *obnixo genu' scut-o* este explicat de comentatori prin *obnixo în scutum*: Chabrias arată soldaţilor cura să se sprijine cu genunchiul în scut şi la adăpostul acestuia să aştepte duşmanul. Statuia, dimpotrivă, ţine scutul în sus. Dar dacă s-or fi înşelat comentatorii? Şi dacă acele cuvinte *obnixo genu' scut-o* nu trebuie grupate la un loc, ci *obnixo genu'* de o parte şi *scut-o* de altă parte, sau legat de *projectaque hasta* care urmează. Numai să punem o virgulă

după *genu’*, şi asemănarea între cele două poziţii devine cum nu se poate mai 154

deplină. Statuia este un soldat *„qui obnixo genu’*, scut-o *projectaque hasta impetum hostia excipit”* (*care, cu genunchiul îndoit, cu scutul şi cu lancea împinsă înainte, înfruntă iureşul duşmanului*) arată ce a făcut Chabrias şi este statuia lui Chabrias. Ca virgula lipseşte în adevăr se vede şi după conjuncţia

— *Que* legată de *projecta* şi care dacă *obnixo genu’ scut-o* ar merge împreună, ar fi de prisos; unele versiuni nici n-o mai pun.

Şi forma literelor din inscripţia autorului pe această statuie concordă perfect cu vechimea pe care i-am atribuit-o. Domnul Winckelmann însuşi conchide că e vorba de cea mai veche dintre statuile care se găsesc actualmente la Roma şi care poartă înscris numele autorului. Las pe seama ochiului său expert să hotărască dacă, din punct de vedere artistic, această statuie prezintă vreo particularitate care să se opună părerii mele. În cazul când ar confirma-o, m-aş putea mândri că am dat un exemplu mai bun decât toate cele cuprinse în voluminosul in-folio al lui Spence, de felul cum autorii clasici pot fi lămuriţi cu ajutorul operelor de artă şi viceversa.

XXIX

Servit de o lectură imensă şi de cunoştinţe dintre cele mai întinse şi mai rafinate, domnul Winckelmann a procedat în lucrarea sa cu acea nobilă încredere a artiştilor Antichităţii, care-şi puneau toată râvna în executarea părţilor

principale ale unei opere, tratând pe cele secundare cu o neglijenţă oarecum premeditată, sau lăsându-le pe de-a-ntregul în seama cui se întâmpla.

Nu e o laudă de dispreţuit că el n-a comis decât greşeli de-acelea pe care oricine le-ar fi putut evita. Ele ies la iveală la o primă şi fugară citire şi, dacă ne îngăduim să le desprindem, o facem doar cu gândul de a aminti unor anumiţi oameni, care-şi închipuie că numai ei sunt în stare să vadă, 155 că asemenea greşeli nu merită să fie subliniate.

În scrierile sale despre imitaţia în operele de artă greceşti, domnul Winckelmann a şi fost de câteva ori indus în eroare de Junius, e un autor foarte înşelător. Cartea lui întreagă nu e decât un mozaic de citate, şi, cum el ţine totdeauna să se exprime cu cuvintele celor vechi, i se întâmplă adesea să aplice la pictură unele pasaje din scriitorii antici, care în textul de origine n-au nici în din nici în mânecă cu pictura. De exemplu, când domnul Winckelmann arată că nici arta, nici poezia, nu pot atinge sublimul prin simpla imitaţie a naturii, că pentru asta atât poetul cât şi pictorul trebuie să prefere imposibilul, care e şi verosimil, în locul posibilului simplu, adaugă: «Posibilul şi adevărul, pe care Longin le cere de la pictor, în contrast cu incredibilul pe care-L pretinde de la poet, pot foarte bine să coexiste». Dar mai bine ar fi lăsat la o parte acest adaos, care pune pe cei doi mari critici de artă într-o contradicţie lipsită de orice temei. Nu e adevărat că Longin ar fi spus

vreodată aşa ceva. El spune ceva asemănător despre elocvenţă şi poezie, dar nicidecum despre poezie şi pictură, scrie el către prietenul său Terentian; *Nu se poate să nu ştii că una îşi propune imaginaţia în retorică şi alta în poezie*; *nici că în poezie ea are ca scop să uimească* şi *să surprindă*, *iar în proză să clarifice*. Şi iarăşi:

Într-adevăr plăsmuirile poeziei sunt pline de exagerări, care depăşesc orice credibilitate, pe când în retorică nimic nu e mai frumos decât redarea exactă a lucrurilor şi a adevărului. *Despre sublim*, sect.

14, pp. 36 – 39, ediţia T. Fabricius). Atâta doar că Junius a pus pictura în locul retoricii sau elocvenţei, iar domnul Winckelmann a citit în Junius, şi nu în Longin, pasajul: *Mai ales pentru că scopul imaginaţiei în poezie este* „uimirea”, pe *când în pictură este* „claritatea”, cum *spune acelaşi Longin*. *Despre pictura celor vechi*, I, cap. IV, p. 33) ş.a.m.d. Foarte bine; cuvintele sunt, e drept, ale lui Longin, dar sensul nu.

E probabil că acelaşi lucru s-a întâmplat şi cu următoarea observaţie a domnului Winckelmann: 156

«Toate acţiunile, zice el, şi toate atitudinile figurilor greceşti care nu aveau un caracter cumpătat, ci erau sau prea exaltate sau prea violente, păcătuiau prin ceea ce artiştii antici numeau *parenthyrsus*». Artiştii antici? Singur Junius atestă această definiţie, altfel *parenthyrson* era un termen de retorică şi, aşa cum pare că dă a înţelege Longin în pasajul citat, aparţine poate

numai lui Theodor:

În ce priveşte pateticul, mai există un al treilea defect pe care Theodor îl numeşte parenthyrson; *este o pornire nelalocul ei şi lipsită de măsură*, (op. cit., sect. II).

Mă îndoiesc foarte serios că acest cuvânt se poate, în genere, să fie aplicat picturii. În elocvenţă şi poezie există un patos care poate fi împins oricât de departe fără să devină *parenthyrsus*, şi numai patosul extrem, acolo unde nu se potriveşte, numai acela e *parenthyrsus*. Dar în pictură patosul extrem este totdeauna *parenthyrsus*, chiar dacă împrejurările în care personajul îl manifestă ar putea să-l justifice.

După cât se pare, diversele inexactităţi din Istoria artei se datoresc faptului că domnul Winckelmann, spre a lucra mai repede, s-a mulţumit să consulte pe Junius în loc să meargă la izvoare. Bunăoară, când vrea să ne arate cu exemple că la greci, orice performanţă, în orice fel de artă sau meşteşug, era cu deosebire preţuită, şi lucrătorul cel mai meşter, fie şi în cea mai neînsemnată meserie, putea să aspire la eternizarea numelui, aduce printre alte exemple şi pe acesta: «Cunoaştem numele lui faur de balanţe sau de talgere de balanţă; se chema Parthenius» 1. Se vede că domnul Winckelmann a citit numai în catalogul lui Junius cuvintele lui Juvenal la care se referă aici: *Langes Parthenic factus* Balanţe sau talgere făcute de Parthenius). Dacă ar fi căutat chiar în Juvenal, nu s-ar fi lăsat amăgit de înţelesul dublu al cuvântului lanx şi ar fi descoperit din

context că poetul nu vorbeşte de balanţe sau talgere de balanţe, ci despre farfurii sau talere şi tăvi. Anume Juvenal

157

Op. Dt. 1, p. 136.

Îl felicită pe Catul, pentru că în timpul unei furtuni primejdioase pe mare, imitând pilda castorului care se autocastrează cu dinţii spre a-şi salva viaţa, şi-a aruncat toate lucrurile preţioase în mare ca să nu se scufunde corabia cu tot ce era pe dânsa. El descrie aceste lucruri preţioase şi spune printre altele:

Nu mai stătea la gânduri să arunce argintăria, talerele lucrate de Partbenius, un ulcior pântecos, vrednic de Folus Setila sau de nevasta lui Fuscus; după ele, şi vasele cele mai mari, şi nenumăratele cupe migălos cizelate, din care bea şiretul cumpărător de Olinth Juvenal, *Satire*, 12, v. 43 – 47).

Şi ce vrea să spună Juveaal altceva decât că prietenul său Catul şi-a aruncat în mare toată văsăria de argint, printre altele şi nişte talere fin meşterite de Parthenius. «Parthenius», spune scoliastul antic, *caelatoris nomen* (numele unui cizelator). Însă când Grangeus în notele sale, adaugă la acest nume

«sculptor» *de quo Plinius* (despre care aminteşte Pliniu), e sigur c-a scris-o aşa la un noroc, fiindcă

Pliniu nu pomeneşte nimic despre vreun artist cu acest nume.

«Da, continuă domnul Winckelmann, s-a

păstrat până şi numele curelarului, cum i-am zice astăzi, care a căptuşit cu piele scutul lui Ajax». Dar nici asta n-a luat-o din cartea la care îşi trimite cititorii, adică din Viaţa lui Homer, de Herodot. Aici sunt citate, e drept, versurile din *Iliada*, în care poetul dă numele de Tychios unui şelar, dar tot aici se spune explicit că aşa se chema de fapt un şelar, cunoscut de-al lui

Homer, căruia acesta i-a introdus numele în opera sa în semn de prietenie şi recunoştinţă.

El mulţumi curelarului Tychios, care-l primise la Neon, în atelierul său, făcându-l să figureze în aceste versuri din Iliada:

Ajax păşi înainte, purtând un scut asemenea unui turn, un scut de aramă căptuşit cu pielea a şapte boi şi lucrat pentru el de meşterul Tychios, cu mult cel mai bun dintre curelari şi având casă în

158

Hylea. Herodot, *Viaţa lui Homer*, p. 756, ediţia Wessel).

Este tocmai contrariul a ceea ce vrea să ne încredinţeze domnul Winckelmann. Numele curelarului care făcuse scutul lui Ajax era de mult aşa de uitat, încât poetul a putut în toată voia să-i pună un nume străin.

Diferite alte mărunte greşeli sunt simple scăpări ale memoriei sau privesc lucruri pe care autorul le relatează numai ca explicaţii secundare. Câteva exemple:

Nu Bachus, ci Hercule e zeul pe care Parrhasias se laudă că l-a pictat cu înfăţişarea cu

care i se arătase mai înainte. Tauriscus nu era din Rhodos, ci din Tralles, în Lidia.

Antigona nu este prima tragedie a lui Sofocle.

Dar nu vreau să mai lungesc această înşiruire de fleacuri. E drept că n-ar putea fi interpretată ca o manie de critic. Însă cei care cunosc înalta consideraţie pe care o am pentru domnul Winckelmann ar putea s-o ia drept o formă pedantă de linguşire.

Traducere de LUCIAN BLAGA

III

FRIEDRICH NIETZSCHE

ŞI AFIRMAREA UMANULUI PRIN ARTA

Imaginea pe care contemporaneitatea o are despre Nietzsche reprezintă un portret ce necesită numeroase retuşări spre a nu

Înfăţişa un chip deformat până la nerecunoaştere. Desigur, nu este vina noastră, dacă suferinţa, indignarea şi dreapta revoltă provocate de ororile şi atrocităţile unor evenimente! n care cuvintele «fascism» şi «Nietzsche» au fost adesea rostite împreună, ne-au împiedicat şi, psihic ne împiedică încă, apropierea cu obiectivitate şi luciditate ştiinţifică de esenţa gândirii acestui visător solitar. Prudenţa este justificată pentru că oricând se pot găsi minţi dispuse să răstălmăcească în folosul unor scopuri subumane cele mai nobile idei, să folosească leacul, altfel dozat, ca otravă, sau coup-papier-ul, uitat între paginile cărţii, drept pumnal.

Cam aceeaşi radicală şi brutală răsturnare de sens şi finalitate au suportat – din partea

fascismului – şi ideile, mai exact spus, *cuvintele* lui Nietzsche. Nu e pentru prima dată în istorie când răul, pentru a se impune, foloseşte cuceririle binelui. Să ne amintim de utilizarea gândirii socratice, ca argument al unei filosofii sofistice, relativiste, sau de un Aristotel pus în slujba dogmatismului scolastic şi revendicat ca argument şi frână împotriva celor mai curajoase idei ale lui Giordano Bruno şi Galilei, sau, ca să revenim la epoca noastră, de ceea ce a devenit ÎD gingăveala agramată a propagandei fascisie, spiritul pur şi eterat al poeziei lui Hölderlin.

Fireşte, nu este vorba de al prezenta pe Nietzsche ca un model de gândire progrjsistă, integral asimilabil, ci de atitudinea unei *gândiri or tice* care – acum când spiritele s-au calmat, şi când de rătăcirile trecutului ne desparte peste un 160

161

sfert de veac – să judece şi să cântărească cu rigoare ştiinţifică valenţele cugetării lui Nietzsche, atât de profund şi multilateral implicate în filosofia multor curente şi personalităţi ale secolului nostru. Nu suspiciunea sau indiferenţa sunt călăuzele acestui demers, ci încercarea – ştiinţific necesară – de a ne elibera de acele explicabile prejudecăţi ce ne bruiază audierea *adevăratelor* sale idei, presupunând *abia apoi* decizia noastră de aderare sau de respingere.

Una dintre aceste prejudecăţi, cea mai apăsătoare şi totodată cea mai nefondată – este aceea despre «antiumanismul cinic» al lui

Nielzsche. Sursa principală, ce alimentează această viziune eronată, fiind înţelegerea greşită, superficială şi «după ureche», a ideii de supraom şi a sensului pe care Nietzsche 11 dădea acestei noţiuni cu *conţinut etic*.

Iată pentru ce, înainte de a demonstra că viziunea sa despre artă – expusă *in nuce* în *Naşterea tragediei* – se bazează pe un profund şi încrezător umanism, va trebui să clarificăm – desigur, în limitele impuse de contextul de faţă – implicaţiile filosofice şi sociale ale acelui mit al *supraomului*.

Criteriul de apreciere valorică a oricărei culturi 11 reprezintă, pentru Nietzsche, înălţimea tipului uman cel mai desăvârşit, produs şi format de cultura respectivă. De aici şi admiraţia neţărmurită a tânărului Nietzsche pentru cultura greacă, realizatoare a atâtor culmi inegalabile. În acest sens, Nietzsche vede scopul oricărei culturi în crearea exemplarelor rare ale umanităţii pe care – în prima perioadă a filosofiei sale – le identifică cu eroul şi geniul, iar în ultima, cu supraomul. Cultura are sarcina de a netezi terenul în calea devenirii omului de geniu, are sarcina de a pregăti o castă a oamenilor de elită, ca materie primă, din care apoi, să ţâşnească omul de geniu sau supraomul. Sarcina e grea, recunoaşte Nietzsche, căci ea caută să învingă imperfecţiunea naturii. Omul de geniu, capodopera ei, rămâne o intimplare, o excepţie. A «forţa» natura să producă cât mai multe asemenea excepţii este sarcina omului de cultură. Nietzsche crede că

omenirea îşi poate afla minluirea de pericolul degenerării numai în supraom. El trebuie să fie sensul şi scopul omenirii, tot ce există trebuie preţuit, comparat, confruntat, în raport cu el, în funcţie de el. Supraomul întruchipează universalul, umanul ce nu există încă, dar va exista odată cu el.

Dar pe cine reprezintă supraomul în concepţia lui Niet-zsche? Este greu de găsit un răspuns precis la această întrebare. Nietzsche nu s-a exprimat totdeauna univoc şi limpede în acest sens. La ori ce încercare de a umple noţiunea cu un conţinut concret se iscă pericolul denaturării propriei sale viziuni. Nietzsche nu personifică niciodată supraomul, nu face din el o persoană concretă. Pentru el supraomul este o imagine colectivă, abstractă, împodobită cu veşmintele policrome produse de imaginaţia sa poetică. Dar Nietzsche e departe de înţelegerea mic-burgheză a supraomului ca individualitate excepţională, ca răzvrătit salvator, situat dincolo de bine şi rău, cum 11 vedea Carlyle. De asemenea nimic n-ar fi mai greşit decât să-l identificăm pe supraom, în «stăpân» În persoana capitalistului, după cum au încercat unii cercetători. După Nietzsche, proprietarul capitalist este inclus în rândul turmei, a «gloatei necritice». Fugind mereu după noi bogăţii el este cu totul incapabil să se ridice deasupra unui orizont îngust, mercantil. Pentru Nietzsche, magnaţii industriei reprezintă persoane cu totul «neinteresanle», care îşi cumpără o «mas că, a educaţiei şi artei, dar care sunt mult prea

lipsiţi de «nobleţe» pentru a-şi putea subordona muncitorul, fără ajutorul unei constrângeri exterioare. Este problematic însăşi faptul dacă acest concept al supraomului poate căpăta un caracter obiectiv, dacă poate fi cristalizat într-un tip care să fie un produs al devenirii. Supraomul ni se pare mai degrabă un «postulat în permanenţă», o cerinţă care nu se stinge niciodată, deoarece nu poate fi saturată pe deplin, un ţel de care omul se poate doar apropia fără a-l atinge cândva cu totul. Supraomul este numai în viitor. Distanţa care ne desparte de el rămâne veşnic neconsumată, asemenea distanţei dintre noi şi orizont. El este un simbol ce indică sensul dezvoltării culturii. În orice caz supraomul nu este ceva care poate fi identificat în prezent sau în trecut. E adevărat că Nietzsche desluşeşte în istorie câteva personalităţi strălucite care-l umplu de entuziasm ca: Homer, Cezar, Friedrich al V-lea, Cesare Borgia, Napoleon, dar ele nu reprezintă, cum ar putea părea, exemple de supraoameni, ci doar puncte culminante atinse de umanitate până atunci şi care se apropie cel mai mult de postulatul supraomului. Ca adevăr al transcendenţei umane, supraomul – remarcă P. Garnier – este în mod necesar *altul* decât omul, Iar această alteritate, ca produs al unui proces de auto-depâ162

şire, nu este altceva decât manifestarea adevărului fiinţei sale. Omul nu este negat de Nietzsche, cum s-a spus adesea, el se depăşeşte în supraom; pentru Nietzsche, *omul este un scop*. Ni se pare cu totul îndreptăţită remarca lui Mikel

Dufrenne că *a dori supraomul înseamnă a face apel la om*; *şi a presupune că omul poate înţelege acest apel înseamnă a admite că el este* în *stare să devină supraom, că se poate transforma destul de profund pentru a ajunge să fie el însuşi. A vrea supraomul înseamnă a-l vrea în om – şi unde altun-devai – şi deci a vrea omul*: *a-l vrea atât de hotărât, într-atât de concret, încât, deşi nu se poate spune ce va fi el, să întrevezi încă de pe acum ceea ce îi anunţă şi îi pregăteşte ivirea, chiar cu riscul să fi revendicat de către teoreticienii fascismului. Astfel*, despre *filosofia supraomului se poate spune că este melaumanistă şi nu că este antiumanistă*; *ea n-ar putea fi aşa decât pentru a denunţa capcanele în care umanismul a căzut într-adevăr prea frecvent1*.

Scopul propus de Nietzsche culturii, prin modelul supraomului, deşi reprezintă un îndemn pozitiv la o perpetuă acţiune şi efort de auto-depăşire rămâne confuz şi – din punct de vedere concret istoric – irealizabil. Un ideal, pentru a putea fi atins, trebuie plasat la capătul unei evoluţii posibile, al unei perfecţionări progresive. Dar credinţa mesianică în posibilitatea apariţiei unei personalităţi mântuitoare a omenirii, reflectă neînţelegerea condiţionărilor reale ale fenomenului cultural şi al apariţiei noilor personalităţi – condiţionări puse prima dată în lumină, în chip ştiinţific, de către marxism.

Nu în asemenea relaţii utopice – departe de înţelegerea reală a fenomenelor social-istorice – stă însă virtutea de fecund cugetător a lui

Nietzsche. A intârzia asupra acestui aspect al gândirii sale şi a-l combate la nesfârşit, înseamnă a duce o bătălie dinainte câştigată şi a ocoli căile de acces cele mai sigure spre contactul cu ceea ce *este* şi *rămâne valabil* din gândirea lui

Nietzsche. Acest contact, şi nu agresivitatea verbală împotriva celui analizat, este scopul oricărei analize critice marxiste care, chiar atunci când foloseşte negaţia dialectică, rămâne orientată spre valorificare şi depăşire creatoare.

Dacă există un unghi de vedere din care personalitatea acestui filosof cu o existenţă de artist pribeag, torturat de

1 M. Dufrenne, *Pentru om*, Buc, Ed. Politică, 1971,163 p. 202, demonul său interior, să poată fi reliefată cât mai fidel, mai nealterată de interpretările vulgarizatoare care l-au transformat într-un «caz» politic, deformându-l până la nerecunoaştere, atunci această perspectivă ne-o dă înţelegerea lui Nietzsche în *primul rând* ca filosof al culturii şi artei. Analizate în spiritul lor şi în *contextul întregii opere*, ideile nietzscheene duc spre cu totul altceva decât doctrina şi practica inumană a nazismului, cu toate aberaţiile ei rasiale. Nimic mai străin în fond de spiritul gândirii lui Nietzsche care, dacă n-a fost niciodată un apostol al democratismului, n-a fost însă nici *naţionalistul înfocat, exponent al ideilor reacţionare ale capitalismului* în *expansiune* S. Oduev). Stigmatizată astfel, nu e de mirare că opera sa de cugetare a rămas atâta vreme într-o nemeritată umbră, fără a beneficia de efortul de

examinare critică pe care îl merită.

Analiza modului în care Nietzsche a înţeles rolul şi esenţa artei va fi în măsură să ne dezvăluie motivele ce l-au condus spre combaterea spiritului egalitar şi democratic în cultură – poziţie cu o coloratură pronunţat aristocratică, dar mult mai puţin reacţionară şi antiumană decât ar părea la prima vedere. Apoi, înţelegerea lui Nietzsche ca filosof în primul rând al culturii şi artei, iar nu ca sociolog sau gânditor politic, cum cel mai adesea s-a făcut până acum va pune într-o altă lumină ideile sale şi ne va prilejui plasarea lor într-un context dătător de seamă spre a ajunge astfel la sensul propriu al gândirii sale, fără a ne opri doar a cuvintele, cel mai adesea metaforice.

În artă, Nietzsche a văzut împlinirea supremului moment creator al culturii. Dacă scopul întregii culturi stă în producerea geniului şi supraomului, rolul acestuia este de a «reformula» lumea prin artă. Numai în creaţiile artistului transpare ceva din esenţa ascunsă a vieţii: înfăţişând fenomenele realităţii, geniul sugerează, prin mijlocirea imaginii, frânturi din esenţa acestor fenomene. Creaţia artistică reprezenta astfel – pentru Nietzsche – primordiala activitate metafizică a vieţii (metafizică în măsura în rare ultima esenţă a lumii nu este decât artă), idee ce îl plasează pe Nietzsche în sfera de influenţă a concepţiei lieraciiliene despre artă, conform căreia lumea este rodul jocului cu sine însuşi a lui Aeon, joc repetat în perpetuă inconştienţă şi din care renaşte veşnic lumea. Reprezentativ pentru

concepţia nietzsceeană despre aFlă mai este apoi fap. Tul că lumea, ca totalitate a interiorităţii subiective şi ex

164

165

terlorităţii obiective, este privită ca un «fenomen estetic», respectiv o sinteză dintre existenţă şi neant – sinteză ce poartă numele de «aparenţă». Numai ca un asemenea «fenomen estetic», ca fapt de artă, lumea şi existenţa apar ca justificate. Lumea pe care ne-o dezvăluie arta este o aparenţă, un joc dionisiac cu forme apolinice. Prin aceasta arta devine figura centrală a existenţei spirituale iar opera individuală, mai ales tragedia, ca artefact, este doar o metaforă efemeră a jocului aparent al lumii.

În ipostaza ei preartistică existenţa este de nesuportat, dominată de *groaza* şi *spaima* ce copleşeşte conştiinţa celui care, luând act de absurdul existenţei individuale, – devenire necontenită a individului supus naşterii, istoriei şi morţii, obiectivare a celor mai ireductibile conflicte şi a celor mai puternice contraste – nu a ajuns încă la cunoaşterea esenţei lumii. Cunoaştere prin care se dezvăluie spectacolul implacabil al Voinţei care creează şi distruge lumea, dincolo de voinţa individului. Act de cunoaştere paralizant însă pentru iniţiativa individuală, spaima convertindu-se în *melancolie* apatică şi dezgust, deoarece individul ştie că nu va putea schimba nimic din esenţa eternă a lucrurilor. Influenţa temei schopenhaueriene a

neantului, ca esenţă a voinţei, a «dorinţei de moarte înscrise în întreaga existenţă» este aici mai mult decât evidentă. Dar, spre deosebire de Schopenhauer, Nietzsche vede în artă posibilitatea unui univers compensativ, calea salvării prin afirmaţia de sine. Efectul terapeutic al artei constă însă nu în plăcerea estetică ci în capacitatea ei de a face transparent jocul universal al lumii, determinându-l pe individ să-l înţeleagă şi să-l accepte, prin aceea că 11 învaţă să nu-şi mai privească şi înţeleagă individualitatea şi ipseitatea ca principiu ultim. Arta are astfel misiunea de a duce la Împăcarea individului cu universul. Împăcare ce are loc în trei faze: depăşirea lumii *fenomenale* cu ajutorul aparenţei frumoase create de *aria apolinică* (sculptura şi poezia epică); desprinderea de aparenţă şi contactul cu esenţa în extazul aneantizării provocată de beţia *dionisiacă* (prin muzică şi poezia lirică) şi în sfârşit faza sintetică a *tragediei* care îngemănind modalitatea apolinică şi pe cea dionisiacă depăşeşte atât consolarea realizată parţial şi finit în arta apolinică precum şi revelarea adevărului esenţial al lumii, realizată prin depăşirea individuaţiei şi contopirea cu universalul în arta dionisiacă.

Noţiunea de artă, aşa cum o înţelege Nietzsche devine astfel o metaforă. Prin intermediul ei omul se identifică cu zeitatea:

„Omul nu mai este artist, el a devenit operă de artă”. „Forţa artistică” Kunstgewalt) a naturii se dezvăluie în individul astfel transfigurat „şi care prin aceasta a depăşit experienţa morţii, intrucit a

transgresat principiul indivi-duaţiei. Şi când Nietzsche 11 consideră pe individul cuprins de extazul beţiei dionisiace drept „operă de artă” are în vedere nu un artefact, precum obiectele expuse prin muzee. El nu este obiect al vreunei contemplări, ci un om care trăieşte şi acţionează în consonanţă cu întregul univers. Nietzsche depăşeşte opera de artă, ca obiect, spre a o subiectiviza în mod radical instituind astfel, în concordanţă cu romantismul, o nouă accepţie despre artă. Corespunzător ei, scopul comportamentului artistic nu îl mai constituie opera singulară, închisă în sine şi avându-şi propriul univers, ci întreaga existenţă ca tragică. Nu prin contemplarea obiectelor frumoase poate fi depăşită suferinţa individuaţiei, groaza existenţială în faţa morţii, ci prin transformarea individului copleşit de spaimă şi suferinţă într-o sinteză a extazului şi aparenţei. O asemenea «transformare» duce la ceea ce Nietzsche va numi mai târziu «supraomul».

Dar, cu toate că Nietzsche priveşte arta drept o metaforă a depăşirii eliberatoare a eului rigid, iar «supraomul» drept întruchiparea acestui eliberat şi eliberator totodată, el rămâne totuşi tributar unui individualism însingurat chiar dacă sub o formă extrem de sublimată. Şi deşi nu ne propune prin acelaşi «supraom» prototipul stăpânului brutal ca «om superior, setos de putere» cum să scris nu odată, idealul său înclină totuşi spre beneficiarul asocial al unei existenţe mistice, bazată pe existenţa de sclav a celorlalţi.

De aceea, imperativul „fiecare să fie propriul său supraom” gândit ca un îndemn perpetuu la autodepăşire, rămâne o simplă iluzie în raport cu o lume a cărei economie şi ştiinţă hiperraţionalizată şi pragmatizată la maximum, se află într-un cronic echilibru instabil. Cu totul alte căi şi soluţii decât cele propuse de viziunea radical apolitică a lui Nietzsche, neelitare, nemistice, sunt necesare pentru do-bindirea realei eliberări şi emancipări a personalităţii umane visate de el.

Reamintindu-ne însă ce rol metafizic şi existenţial, de primă importanţă, acorda Nietzsche artei devine mai lesne de înţeles de ce privea cu un ochi atât de critic realitatea 166

artistică a vremii sale propunând cu o deosebită severitate – frizând cruzimea şi cinismul – măsuri menite a bara drumul oricăror nonvalori şi a asigura condiţiile necesare producerii de capodopere. Arta – prin valorile ei de culme – este singura ce poate reda speciei umane demnitatea ei, astfel încât orice compromis în acest sens înseamnă pentru Nietzsche totodată o trădare a omului. Prin prisma acestui ideal trebuie înţeleasă critica distructivă la care el a supus cultura burgheză, valorile ei exaltate de idealul «filistinilor culţi». Şi tot din acest unghi de vedere vom putea desluşi originea atitudinii sale aristocratice, având ca unic scop ferirea valorilor autentice de aplatizare şi vulgarizare.

Ridicându-se în apărarea culturii şi valorilor artistice Nietzsche va scrie cea mai lucidă şi pozitivă parte a operei sale. Ţinta atacurilor sale

necruţătoare (cu nimic mai puţin incisive decât imprecaţiile la adresa «gloatei») o constituie pătura cultivată a burgheziei – «filistinii culţi» – caracterizaţi printr-un hedonism exacerbat, pentru care arta şi cultura nu reprezintă decât slujitoare ale nevoilor vieţii lor meschine, a câştigului şi poftelor neîngrădite. Prin aceasta, valorile artistice şi culturale promovate de ei au un puternic caracter de compromis. Le lipseşte – observă Nietzsche – orientarea spre cele mai profunde probleme de viaţă, dorinţa de a pătrunde la esenţă. Toate valorile culturale mai de seamă sunt coborâte şi aplatizate în sens utilitar şi hedonistic. Arta este privită ca o simplă distracţie «folositoare digestiei după o masă copioasă» degradată până la a nu mai fi decât «un subiect de conversaţie de cea mai proastă calitate».

De la analiza critică a unei atari stări de lucruri porneşte Nietzsche atunci când, ridicându-se împotriva vulgarităţii şi mediocrităţii specifice gustului mic-burghez, decretează că arta trebuie să fie apanajul celor puţini şi aleşi, capabili să o

Înţeleagă şi să o celebreze. Constatind că acţiunea de răspândire a culturii în păturI cât mai largi (aşa cum fusese practicată de burghezie în acea epocă) atrage după sine o devalorizare a ei, Nietzsche observa un fenomen real. *Arta* – scrie el – *spre a putea pătrunde mai uşor în rândurile filistinilor, spre a putea fi mai uşor răspândită şi „digerată* a trebuit să-şi sacrifice t ale Datorile sale autentice, toate culmile, aplatizindu-se şi banalizându-se. Iar activitatea creatoare a marilor*

personalităţi făuritoare de cultură, 167 *desprinse de orice scopuri mercantile sau interese personale – activitate pusă exclusiv în slujba omului – este plivită cu dispreţ şi neînţelegere. Ea se sufocă într-un climat de indiferentă şi reavoin* [*a*». Şi oare, nu surprinde Nietzsche aici – plecând evident de la datele experienţei personale – soarta tragică a artistului de geniu în societatea capitalistă a vremii sale, societatea ai căror exponenţi sâni; incluşi de Nietzsche fără ezitare în rândul «gloatei» necritice, a «turmei» – noţiune ce nu are în filosofia sa nicidecum un conţinut de clasă ci exclusiv tipologic. Nietzsche greşea, evident, când vedea în acţiunea de răspândire a culturii în mase un rău în sine, când cerea artei să neglijeze condiţia inteligibilităţii ei pentru cei mulţi, dar reacţia sa greşită nu porneşte dintr-o «crincenă ură faţă de oameni», ci de la o absolutizare neistorică a unor fapte reale, specifice epocii în care trăia. Iată de ce, a vedea în Nietzsche un apologet al dispreţului faţă de semeni şi un «mizantrop înăcrit» ni se pare o exagerare şi înseamnă să nu căutăm, îndărătul cuvintelor comune, sensul propriu pe care li-l dădea el. Ceea ce combătea Nietzsche prin «turmă» şi «gloată t nu era omul, masele în sine, ci identificarea lor cu ceea ce era mai slab, mai animalic, mai aplatizant în om. Negaţia sa li viza pe mediocri, pe cei slabi, laşi, şi răzbunători. A crede în om înseamnă implicit a denunţa şi a combate ceea ce 11 coboară. Aici nu-ul este, cum observa acelaşi M. Duirenne, la fel de pozitiv ca şi

dani. A făuri omul, înseamnă, în primul rând, să extirpi, pe cât posibil, inumanul. Necondiţionatul se dezvăluie prin refuzuri, cu condiţia ca aceste refuzuri să nu rămână platonice, şi astfel inumanul este, uneori, prea umanul. Acest da al supraomului anulează vehementele mi-uri pe care Nietzsche s-a simţit obligat să le adreseze pseudovalorilor vremii sale. Scopurile propuse de Nietzsche nu sunt în divorţ cu o etică umanistă atunci când în faţa *faptului*, ele afirmă un drept, care este, întotdeauna, un drept al *omului.1*

Detestind trivialitatea şi vulgaritatea, gânditorul ce purta mai degrabă torţa impulsivităţii poetice decât toga moderaţiei filosofice nu-şi ura semenii ci suferea văzând mulţimea trasă în jos spre atitudini şi mentalităţi ce nu făceau cinste calităţii de om. A vedea între această atitudine, de un aristocratism tragic, o asemănare cu ura dispreţuitoare faţă de om a «bestiei blonde» naziste – cum s-a scris ades

1 M. Dufrenne, op. cit., p. 264.

s

168

lb9

— Dovedeşte o mărginire cu nimic mai prejoasă decât cea a filistinilor stigmatizaţi de Nietzsche. Fascismul mina omul înapoi spre grotele barbariei; Nietzsche apăra arta şi prin ea voia să celebreze tot ceea ce era mai măreţ în om. El cerea contemporanilor săi să-şi manifeste astfel mândria de a fi oameni, să-şi justifice prin creaţii spirituale de înaltă inută calitatea de stăpâni ai

universului, depăşind mediocritatea şi josnicia. Este un crez ce merită – să recunoaştem – măcar respectul unei mai riguroase şi mai puţin grăbite aprofundări, spre al feri de denaturările incompatibile cu o analiză critică ce se pretinde ştiinţifică.

Şi, cel ce se va apropia cu spirit critic treaz de opera lui Nietzsche – operă ce presupune din plin un asemenea efort – va trebui să recunoască faptul că, în ciuda numeroaselor idei şi mai ales soluţii de neacceptat, Nielzsche a «văzut» câteva din problemele esenţiale ale dezvoltării spirituale a omului, cărora a încercat să le ofere rezolvări noi şi radicale, dar mai ales că.

Înainte de toate, în inima sa sălăşluia dorinţa de a înălţa omul pe culmile cele mai înalte ale valorilor, liber şi mândru, într-un nou Olimp al Prome-teului reîntors.

În estetica, filosofia culturii sau istoria artei din secolul nostru se operează în mod frecvent cu două concepte introduse de

Nietzsche în analiza factorilor determinanţi ai culturii eline: *apollinicul* şi *dionisiacul*. Utilizarea lor în contexte ce depăşesc cu mult universul grec sau problematica artei, reflectă capacitatea de sinteză tipologică a acestor noţiuni, dincolo de aura mitică pe care le-a conferit-o Nietzsche, precum şi operativitatea lor în analiza forţelor generatoare ale creaţiei culturale şi gândirii umane în genere, în acest sens, mai larg, vom regăsi aceste concepte şi în operele ulterioare.

Analiza şi explicarea lor cea mai profundă,

exhaustivă, se află însă în prima sa operă importantă, în care încearcă să prezinte contemporanilor rezultatul unei viziuni şi interpretări proprii a universului elen şi a artei sale: *Naşterea tragediei*, operă de care ne vom ocupa în cele ce urmează.

Naşterea tragediei, deşi prima scriere importantă a lui Nietzsche, reprezintă în fapt ultima verigă a unui îndelungat studiu, rodul unui înflăcărat interes pentru arta şi cultura greacă, trezit şi întreţinut în tânărul Nietzsche în anii săi de studii de filologie clasică la Universitatea din Bonn şi Leipzig şi apoi, în timpul profesoratului de la Basel.

Primii ani ai perioadei în care a fost profesor de filologie clasică la Basel (1869 – 1879) coincid cu perioada interesului maxim pentru arta şi cultura greacă şi cu acea etapă a devenirii şi formării tânărului Nietzsche. Admiraţia sa pentru antichitatea greacă, Împărtăşită, în anii de studii de la Leipzig, şi de colegul şi prietenul său Erwin Rohde, va afla un nou impuls la Basel, prin prietenia cu Jatob Burckhardt, ce preda istoria şi istoria artelor la aceeaşi universitate, şi ale cărui prelegeri – propunând o altă viziune asupra Eladei, decât cea devenită tradiţională prin Winckelmann şi Lessing –! e audia, aşezat în primele rânduri, printre studenţi. Şi nu se poate şti în ce măsură conceptul de alternanţă succesivă între clasicism şi baroc în evoluţia seculară a artelor, încetăţenit de Burckhardt, nu va fi influenţat concepţia dihotomică a lui Nielzsche

despre creaţia de tip apollinic şi dionisiac.

Student încă, Nietzsche publicase în *Rheinisches Mu-seum*, la îndemnul profesorului său W. Ritschl, două studii: Despre *poetul grec Theofnides* şi *Contribuia la critica liricii greceşti*. În anii de la Basel el mai scrie o suită de mici studii închinate tot artei şi culturii greceşti, anterioare *Naşteri*: *tragediei* dar publicate postum. Astfel *Statul grec Der griechische Staat* – 1871), *Femeia greacă Das griechische W'ei b* – 1871), Despre *muzică şi cuoint Ober Musik und Wort* – 1871J reprezintă fişe şi fragmente din activitatea sa de cercetare în vederea unei vaste panorame a universului grec, plănuite de Nietzsche încă din anii studenţiei, împreună cu cele două lucrări despre Homer *Homer's Wettkampf*, 1871 – 72 şi *Homer und die klassische Philologie*, 1869) ele ne oferă o imagine a deosebitei lărgimi şi profunzimi a studiilor ce stau la baza *Natferli tragediei*. Faptul că din acest îndrăzneţ şi cuprinzător proiect nu s-a concretizat, în ce e din urmă, decât partea – relativ restrinsă – referitoare la naşterea şi semnificaţia tragediei greceşti, s-ar datora, după cum relatează în memoriile sale sora poetului, Elizabeth Forster-Nietzsche, prieteniei sale cu Richard Wagner şi îndeosebi planurilor şi stării sufleteşti a acestuia în momentul respectiv. Când o parte a lucrării proiectate a fost gata primind titlu de *Seninătatea greacă Griechische Heilerkeit*) Nietzsche 11 întâlneşte, în aprilie 1871, pe Wagner, foarte deprimat în ceea ce privea destinul

171

vieţii sale. Dorind să întreprindă ceva important în vederea încurajării sale, Nietzsche şi-a lăsat planurile şi lucrul pregătitor de-o parte şi a ales numai un fragment oarecum închegat ce clarifica doar o anumită latură a elenismului: arta sa tragică. De ea şi de semnificaţia lui Dionysos legase el numele lui Wagner, făcind astfel primul pas spre viziunea istorică şi filosofică prin care avea să fie receptată şi caracterizată de acum înainte creaţia şi personalitatea marelui compozitor.

Naşterea tragediei semnifică totodată prima fază în corectarea imaginii despre om a Occidentului, cea mai radical înnoitoare viziune a unei antropologii în care omul este plasat sub semnul posibilului, punte peste prăpastia dintre neant şi Împlinire.

Sub raport hermeneutic, *Naşterea tragediei* reprezintă şi cea mai revoluţionară cotitură în interpretarea artei şi spiritualităţii eline. Punând sub semnul întrebării presupusa «seninătate» a grecilor şi artei lor, Nietzsche li opune groaza, teama în faţa morţii de care era stăpânit omul antic. Zeii Olimpului sunt astfel produsul sublimării sentimentului de teamă. Ca imagine a seninătăţii imperturbabile, zeii asigură ceea ce Nietzsche numeşte «consolarea metafizi că, a omului în faţa abisului căscat de groaza existenţială: marea iluzie, menită să întreţină viaţa, «aparenţa» absolută dincolo de antinomia existenţei şi neantului. Iar conştientizarea şi

recunoaşterea acestei «aparenţe» *ca atare* sunt considerate de Nietzsche drept primordialul act tragic, izvorul sentimentului tragic în care este contopită şi depăşită totodată experienţa apolinicului şi dionisiacului.

Distincţia apolinic-dionisiac dobândeşte astfel o semnificaţie ce depăşeşte simpla distincţie tipologică între două feluri de artă. Înainte de a se întruchipa în marmora statuilor sau în virtejul ameţitor al muzicii şi dansului, apolinicul şi dionisiacul reprezintă «instinctei, «forţe» ancestrale ale naturii, «stări artistice nemijlocite ale naturii», pe care artistul nu le creează ci doar le presimte şi le imită.

Nefiind deci pur estetică viziunea dihotomică a lui Nietzsche se extinde asupra întregii culturi şi creaţii artistice a Greciei, apollinicul şi dionisiacul fiind cei doi poli între care pendulează întreaga spiritualitate elină. Cum grecii nu-şi exprimau teoriile lor despre artă în noţiuni, ci le întruchipau în imaginile grăitoare ale zeilor şi miturilor lor, Nietzsche vede în cele două zeităţi ale artei greceşti – Apollo şi Dionysos – reflectarea unui uriaş contrast, ca origine şi finalitate, Intre două universuri artistice distincte. Apollo este zeul luminii, al contemplaţiei senine, raţionale şi al imaginilor subiective din lumea de aparenţă a visului, sub patronajul şi influenţa sa aflându-se artele plastice-figurative. Dionysos, zeul extazului impulsiv, al beţiei, în timpul căreia izbucnesc necontrolate forţele primordiale ale vieţii, este asociat muzicii şi damului.

Nietzsche caută să explice esenţa apolinicului şi dionisiacului prin referire la procesele psihice ale *visului* şi *beţiei*. Despre fenomenul apollinic al visului Nietzsche scria că: *seducătoarea aparentă a lumilor de vis, în făurirea cărora fiecare om este un artist suDeran, constituie premisa tuturor artelor plastice, ba chiar, cum vom vedea, a unei părţi importante din poezie*. Nietzsche se referă aici la plăcerea artistului de a visa şi la necesitatea visului pentru om, exprimate de greci în imaginea lui Apollo. Dar experienţa visului nu trebuie privită numai din perspectiva psihologiei sau antropologiei. Visul este pentru Nietzsche un mod specific de cunoaştere a lumii *în vis ne desfătăm printr-o percepere directă a reprezentărilor*; *toate formele ne vorbesc*; *nu există nimic indiferent şi inutil*) şi anume acela în care lumea ni se prezintă ca dominată de principiul individualităţii. Acest *principium indiolduationis* face ca existenţa să fie trăită ca singularitate, ca unicat şi individualitate distinctă, astfel că dobândim asupra lumii o imagine inozaicală şi multicoloră, în spatele lumii aparente, contemplate în vis, desluşim principiul filosofic al pluralităţii. Dar omul cu spirit filosofic intuieşte, îndărătul acestei lumi scinteietoare, pe care o presimte doar *aparentă*, o altă realitate, ascunsă, ce nu se dezvăluie, decât experienţei dionisiace a beţiei. Ea ne răscoleşte instinctele şi face să dispară în torentul lor orice subiectivitate: *Chiotul de bucurie mistică a lui Dicny-sos sfărâmă vraja individuafiei şi deschide drumul spre*

izvoarele existenţei, către esenţa cea mai profundă a lucrurilor. În această stare de extaz se înfăptuieşte deci o contopire a omului cu existenţa în integralitatea ei, în timp ce pereţii despărţitori ai individualităţii, care l-au izolat de semenii lui şi de celelalte fiinţe, sunt dărimaţi... Avem de-a face cu o percepere simultană şi instantanee a lumii, o percepere în care conturele individualizante sunt estompate şi apoi şterse de virtejul ameţitor al experienţei extatice. Beţia abureşte oglinda conştiinţei ce reflectă natura, eliberând-o de «tirania eului». Ni se înfăţişează acum o realitate extatică care nu mai acordă atenţie individualului, care caută chiar anihilarea individului, ca atare, şi înlocuirea lui printr-o trăire intensă a comunităţii. În acest stadiu al dizolvării experienţei *eului* ne transpune muzica. Pierzându-şi graiul ce-i conferea individualitate, omul nu mai ştie decât să cânte, în acel universal „limbaj fără vorbire”. Lumea a redevenit *limba fără vorbire* deoarece individul care şi-a risipit conştiinţa de sine în aburii beţiei intră

În contact direct cu *marele sistem al naturii*.

Mitul tragic, spune Nietzsche, poate fi înţeles numai ca o ilustrare *Verbildlichung*) a înţelepciunii dionisiace prin intermediul şi cu mijloacele artei apolinice. El duce lumea aparenţelor până la limita la care se autoanulează, căutându-şi din nou refugiul la sânul adevăratei şi unicei realităţi. Iar sinteza realizată de tragedie, ca fapt de artă unitar, depăşeşte limitele ambelor

Ipostaze în care fiinţa umană se găsea

deopotrivă neîntregită. Limitată la visul *apollinic*, spiritualitatea greacă ar fi rămas înfeudată frumuseţii ignorante şi oarbe, căutând echilibrul şi măsura în lumea fără temei a iluziei. Redusă la transparenţa cognitivă realizată de metafora apofantică a muzicii în cadrul artei dionisiace, universul elin ar fi purtat exclusiv pecetea pesimismului, melancoliei şi deznădejdiei provocate de o cunoaştere paralizantă. Privindu-se doar în oglinda aburită de vis a apolinicului, grecul s-ar fi aflat în ipostaza celui care astupându-şi ochii şi urechile «nu vrea să ştie nimic de adevărul cel mare al lumii». Abandonat beţiei extatice a dionisiacului, el ar fi ajuns doar la intuirea marelui şi secretului mecanism răspunzător de toate gesturile şi evenimentele existenţei, dar în care destinul omului, soarta individului nu deţine nici măcar rolul unei neînsemnate rotiţe. Alternativă apolinic-dionisiac devine astfel – cum remarcă sugestiv şi exact Gabriel Liiceanul

— Alternativă dintre o estetică disimulată şi o gnoseologie stearpă. Dar, confluând în tragedie, ambii poli îşi pierd din rigiditate şi din substanţă: adevărul implacabil şi reprezentarea «se umanizează», diminuându-se reciproc. «Tragedia se naşte astfel ca o gnoseologie atenuată

1 În cea mai pătrunzătoare şi originală lectură hermeneutică a textului nietzscheean din câte s-au realizat până acum în perimetrul filosofiel româneşti: *„Tragicul o fenomenologie* 173 *a limitei* şi *depăşirii* – Ed. Univers, 1976, pg. 128 –

129. Estetic şi o estetică redimensională gnoseologic i1, o lume între frumuseţe şi adevăr. Astfel doar, viaţa devine suportabilă şi acţiunea posibilă. Conştiinţa dezolantă şi melancolia apatică se convertesc prin acţiunea stimulator terapeutică a tragediei într-o înţelepciune contemplativă finalizată în *acţiune*. Această «înţelegere consolatoare» prilejuită de tragedie constă în recunoaşterea unui fundament existenţial veşnic, opus perisabilităţii şi diversităţii existenţei individuale. De aceea finalul tragediei nu se identifică cu acela al eroului (individualului) învins ci ne invită să reflectăm asupra destinului său (şi al nostru) într-o perspectivă mai largă, în care «drama» şi «suferinţa» ca problematică umană, devine simplu «caz particular» al unei legităţi mai cuprinzătoare care o transcende. Depăşind cadrul îngust al propriei sale condiţii existenţiale, spectatorul descifrează prin intermediul tragediei «viaţa veşnică a acelui miez universal, neatins de permanenta şi efemera diversitate a fenomenului». Alinarea, pe care ne-o oferă tragedia prin aceea că prilejuieşte conştiinţei noastre identificarea cu «Unul primordial», constă în identificarea cu veşnicia ce supravieţuieşte morţii şi suferinţei şi care nu poate fi atinsă de dispariţia şi distrugerea individualului. Cu alte cuvinte, mai exact cu cuvintele interpretării atât de plastice datorate lui Gabriel Liiceanu.

«ca spectacol deschis şi total, tragedia „a uitat” să izoleze actorii, şi culisele sunt atrase cu

bună ştiinţă în scenă. Ea a avut indiscreţia de a oferi vederii mina care mişcă sforile, şi spectatorul a ajuns astfel la posesia simultană a elementului şi mulţimii...» şi intrucât capătă acces la «misterele creaţiei», ca activitate ludică a universului, acest spectator a înţeles că lumea semănată cu morţi a scenei reprezintă doar formele distruse în vederea reluării jocului. În acest sens trebuie înţeles efectul terapeutic al tragediei, aspectul «consolării metafizice». Ce liniştitor sentiment să ştii că zbaterea şi chinurile tale sunt doar o secvenţă din torentul universal, niciodată întrerupt. Credinţa în viaţa eternă, proclamată de tragedie, li insuflă individului siguranţa de a şti că orice cădere este vegheată de o *plasă protectoare care-l prindeşi-l reaşază în matca originară a vieţii*.

Nietzsche inaugurează astfel o viziune cu totul nouă asupra rosturilor tragediei. Eliberându-ne de mentalitatea

1 G. Liiceanu, *Opere citate*, pg. 141.

2 idem

Îngustă a antropomorfismului, tragedia are ca efect seninătatea înţelepciunii dionisiace – ce nu este proprie grecului, de la natură, cum credea Winckelmann, ci reprezintă, în viziunea lui Nietzsche, remediul necesar anihilării unui profund pesimism filosofic al oamenilor civilizaţiei eline. Noţiunea de «tragic» reflectă deci o anumită înţelepciune, determinată de experienţa tragediei. În sensul acestei înţelepciuni se autodefineşte Nietzsche un «filosof tragic», când vrea să

legitimeze dispariţia existenţei individuale în baza cunoaşterii permanenţei cuprinzătoare şi transcendente a «nucleului existenţei». Această experienţă este aportul fundamental al oricărei arte şi, înainte de toate, al muzicii.

În această experienţă a unităţii existentului îşi au originea atât filosofia cât şi arta, şi devine explicabil de ce Nietzsche consideră arta ca o activitate specific metafizică a acestei lumi. Concepţia aceasta asupra artei a exercitat o

1 puternică influenţă asupra creaţiei artistice şi teoriilor estetice ale secolului XX (şi mă gindesc, de pildă, la figuri proeminente ale artei universale ca Thomas Mann şi Gustav Mahler, sau, la noi, Ion Barbu şi Lucian Blaga).

Nu aceeaşi a fost însă primirea ce s-a făcut acestei scrieri de către „colegii" de breslă filologică, şocaţi de noutatea şi

Îndrăzneala viziunii propuse de Nietzsche asupra universului grec. Educaţi în cultul rigorii ştiinţifice, clasiciştii germani ai epocii, în frunte cu Wilamowitz-Moellendorf, iau poziţie, etichetând *Naşterea tragediei* drept un scandal şi o «aberaţie poetică».

În fond Nietzsche fusese prea puţin interesat de reconstituirea unui adevăr istoric, atestabil în documente, excursul său fiind, cum am văzut, nu unul filologic ci filosofic. Funcţionând ca «adjectiv denominativ» *tragedia* devine la Nietzsche categoria unei tipologii existenţiale, *un silogism abstract, presupunând părinţi spirituali neatestaţi istoric şi inventaţi, în măsura în care existenţa*

apolinicului şi dionisiacului nu se întemeiază pe document1. De aceea, cartea lui Nietzsche nu este o «istorie» În accepţia ştiinţifică a cuvântului, ci radiografia sincretică a unei spiritualităţi pentru care tragedia reprezenta suportul existenţial indispensabil.

Judecata noastră nu va ţine, aşadar, cont de inadecvarea concepţiei nictzscheene la obiectul ei istoric, cât de capacitatea ei de a răspunde unei întrebări de filosofie şi istorie a

174.175 i G. Liiceanu, *Op. Cil*. P. 135

culturii. Mai puţin riguroasă – sub aspectul argumentării şi consecvenţei logice – doctrina lul Nietzsche asupra artei înalţă gândirea într-o regiune spirituală a cărei altitudine aproape că nu a mai fost atinsă în vremea sa. Ea este caracteristică acelei prime perioade în devenirea şi formarea tânărului Nietzsche, care întâmpina viaţa plin de speranţe, vedea în Schopenhauer pe maestrul şi învăţătorul său, în Wagner pe prietenul ce-l stimula spre cea mai înaltă creaţie artistică şi filosofică, iar în greci, modelul unei culturi fundate pe vigoare şi frumuseţe. Era. Un Nietzsche care mai credea în posibilitatea unei creaţii neegoiste şi unite a celor mai dotaţi oameni, în vederea înfăptuirii unor înalte idealuri culturale. Câtă deosebire între aceste gânduri înflăcărate şi cuvintele pline de amărăciune şi disperare rostite de Nietzsche în cea de a doua parte a „vieţii sale când, singur, izolat de oameni şi dezamăgit de societatea în mijlocul căreia trăia, avea să constate că vechile sale idealuri au pălit, iar

modelele maeştrilor au fost date uitării. Singur idealul grec îşi va păstra neschimbată forţa stimulatoare şi influenţa pozitivă asupra gândirii lui Nietzsche.

VICTOR ERNEST MAŞEK

FRIEDRICH NIETZSCHE

NAŞTEREA TRAGEDIEI PREFAŢĂ

CĂTRE RICHARD WAGNER

Doresc să evit toate scrupulele, toate tulburările şi neînţelegerile stârnite de ideile conţinute în această lucrare, având în vedere caracterul ciudat al concepţiilor estetice oficiale din ţara noastră; doresc de asemenea să scriu introducerea cu aceeaşi încântare contemplativă a cărei pecete o poartă cartea mea pe fiecare pagină, ca şi cum acele frumoase şi înălţătoare ore s-ar fi cristalizat în ea; aşadar, îmi închipui clipa în care dumneata, mult onorate prieten, vei primi aceste pagini; te văd – întors poate dintr-o plimbare, de seară, pe zăpadă – uitându-te la «Prometeul dezlănţuit» de pe copertă şi citind numele meu. Ştiu că vei fi îndată convins că, orice ar conţine această scriere, autorul are de spus ceva serios şi important, că, la fiecare gând al său, acesta s-a aflat alături de dumneata, ca şi cum ai fi fost prezent, şi că nu putea scrie decât lucruri demne de această prezenţă. Îţi vei aminti că, în aceeaşi vreme când a luat fiinţă admirabila dumitale scriere comemorativă despre Beethoven, adică în tumultul spaimelor şi al măreţiei războiului care tocmai izbucnise, eu îmi adunam aceste gânduri. Dar s-ar înşela aceia care s-ar

gândi cu acest prilej la contrastul dintre sentimentul patriotic şi desfătările estetice, dintre gravitatea eroismului şi veselia jocului; ba mai mult, citind cu atenţie opera mea, ei şi-ar da seama cu mirare de gravitatea problemei germane despre care e vorba şi pe care o aşezăm în centrul nădejdilor germane.

drept coloană vertebrală şi totodată cotitură. Poate că se vor scandaliza chiar văzând cum o problemă estetică e luată atât de în serios, când ei privesc arta doar ca un fenomen minor şi plăcut, asemeni unor zurgălăi ce însoţesc «gravitatea vieţii» şi de care ne-am putea uşor lipsi: ca şi cum nimeni n-ar şti ce se ascunde sub această confruntare cu acea «gravitate a vieţii». Aceşti oameni plini de importanţă să afle că eu consider arta drept cea mai înaltă îndatorire a vieţii, drept activitatea ei metafizică esenţială, în spiritul acelui om căruia vreau să-i dedic lucrarea mea, văzând în el pe măreţul meu premergător.

Basel, sfârşitul anului 1871

173

1.

Ştiinţa esteticii va fi făcut un mare pas înainte când vom fi ajuns nu numai la concluzia logică, ci şi la convingerea intuitivă directă că evoluţia permanentă a artei este legată de dualismul *apolinic* – *dionisiac*; aşa cum zămislirea depinde de dualitatea sexelor ce se combat mereu şi nu se împacă decât periodic. Termenii – apolinic şi dionisiac – îi împrumutăm de la greci. Aceştia nu-şi exprimau teoriile esoterice, atât de profunde,

ale concepţiilor lor despre artă în noţiuni, ci le întruchipau în figurile grăitoare ale zeilor lor, pe care le putea pricepe cel ager la minte.

Cele două zeităţi ale artei, Apollo şi Dionysos, ne fac să ajungem la concluzia că, în universul grecilor, exista un contrast uriaş, atât în origine cât şi în finalitate, între artele plastice (cele apolinice) şi cea neplastică (muzica), adică arta lui Dionysos. Amândouă pornirile, atât de deosebite, înaintează paralel, de obicei certându-se făţiş, dând naştere, prin emulaţie, unor creaţii mereu mai viguroase; astfel se perpetuează lupta din sânul acelui contrast pe care denumirea comună: «arta» îl anulează doar aparent, până ce, printr-un miracol metafizic al «voinţei» eline, să apară îngemănate şi, prin această împerechere, să făurească tragedia attică, acea operă de artă atât dionisiacă cât şi apolinică.

180
181

Pentru a ne închipui mai bine acele două tendinţe, să ni le reprezentăm mai întâi ca două lumi distincte ale artei; una a jvisjilui, cealaltă a beţiei; între aceste două fenomene fiziologice, putem observa un contrast asemănător aceluia dintre apolinic şi dionisiac. După închipuirea lui Lucreţiu, în vâsârâs-au arătat sufletelor omeneşti, întâia oară, minunatele făpturi divine; în vis a văzut marele sculptor formele încântătoare ale unor fiinţe supraumane; dacă l-ai fi întrebăt pe poetul elin despre tainele creaţiei poetice, ar fi

evocat şi el visul, exprimând o părere asemănătoare cu cea a lui Hans Sachs din *Maeştrii Cântăreţi*.

«Amice, tocmai în aceea constă opera poetului, că ia aminte la visele sale şi le interpretează. Crede-mă, cea mai reală iluzie a omului i se dezvăluie în vis: toată arta poetică nu este decât o tălmăcire a viselor adevărate».

Seducătoarea aparenţă a lumilor de vis, în făurirea cărora orice om este un artist suveran, e premisa tuturor artelor plastice, ba chiar, aşa cum vom vedea, a unei păâţî importante din poezie. În vis ne desfătăm printr-o percepere directă a reprezentărilor; toate formele ne vorbesc; nu există nimic indiferent şi inutil. În ciuda trăirii intense a acestei realităţi onirice, licăreşte totuşi senzaţia că toate acestea sunt doar *aparente*. Cel puţin aceasta îmi spune experienţa mea, şi aş putea cita multe mărturii şi cuvintele multor poeţi ce dovedesc frecvenţa, ba chiar caracterul perfect normal al acestei experienţe. Omul cu spirit filosofic presimte o realitate ascunsa cu totul deosebită, dincolo de realitatea în care ne aflăm şi trăim, deci şi aceasta nu este decât o aparenţă; iar Shopenhauer califica darul pe care îl au unii să vadă când şi când oamenii şi toate lucrurile ca simple fantome sau imagini onirice drept semnul predispoziţiei pentru filosofie Omul sensibil la artă se afla faţă de realitatea visului în acelaşi raport în care se află filosoful faţă de realitatea vieţii; el se complace în a privi totul cu un interes acut, căci îşi tălmăceşte viaţa tocmai prin aceste imagini;

astfel îşi face ucenicia vieţii. «Atoţânţelegerea» lui nu prinde numai imagini plăcute şi surâzătoare; tot ce este grav, tulbure, trist, întunecat, piedicile neaşteptate, capriciile hazardului, aşteptările anxioase, pe scurt toată «comedia divină» a vieţii cu «infernul»

ei îi trece prin faţa ochilor, nu numai ca un joc de umbre – căci şi el participă cu toată firea şi durerea sa la aceste scene – dar păstrând totuşi acea impresie fugară ca totul e aparenţă; poate că mulţi îşi amintesc, ca şi mine, cum au reuşit să se îmbărbăteze, în spaimele şi primejdiile visului, spunându-şi:

«Este un vis! Să visăm înainte!» Mi s-a povestit că unele persoane au fost în stare să continue acţiunea aceluiaşi vis trei şi mai multe nopţi succesive. Aceste fapte sunt mărturii limpezi că fiinţa noastră cea mai intimă, străfundul ce ne este comun tuturor, trăieşte visul cu voluptate şi cu sentimentul junei plăceri „necesare.

Această plăcere necesara a exp erienţajnirice a fost exprimată şi ea de greci prin Apollo; ca zeu al tuturor forţelor plastice, Apollo esttr totodată reul prevestitor. El, care prin obârşie este zeitatea strălucitoare a luminii, stăpâneşte de asemenea frumoasa aparenţa a lumii lăuntrice a fanteziei. Ade/

vărul superior, perfecţiunea acestor stări în opo ziţie cu realitatea cotidiană (accesibilă doar prin / crâmpeie), apoi conştiinţa adâncă a naturii tamă duhoare în somn şi în vis, sunt totodată un «analo-gon» simbolic al darului de prevestire şi, în

general, al artelor prin care viaţa devine posibilă şi demnă de a fi trăită. Dar nici acea linie delicată pe care visul nu o depăşeşte decât cu riscul de-a cădea în patologic (şi atunci aparenţa s-ar revela ca o realitate grosolană) nu trebuie să lipsească din imaginea lui Apollo: acea limitare plină de măsură, acea lipsă a pornirilor sălbatice, acea linişte înţeleaptă a zeului plăsmuitor. Potrivit cu originea sa, privirea lui trebuie să fie «solară»; chiar în clipele de mânie şi de nemulţumire, harul frumuseţii se oglindeşte în ea. Într-un sens cam forţat, i s-ar potrivi lui Apollo ceea ce Schopenhauer spune despre omul captiv în valul Mayei: «După cum pe marea dezlănţuită şi nemărginită, printre talazuri ce se înalţă şi se prăbuşesc urlând, mari182

narul îşi pune toată nădejdea în sărmana lui barcă, tot astfel, în mijlocul unei lumi de chinuri, stă liniştit omul singuratec, rezemându-se încrezător pe «principium individualionis» 1. Am putea chiar spune că încrederea nezdruncinată în acel «principiu» şi seninătatea celui ce trăieşte întru ei şi-au aflat expresia cea mai sublimă în Apollo. El ne apare ca minunatul zeu al acelui «Plrincipiurn individualioniş»; din atitudinile şi privirea lui ne vorbesc toată bucuria şi toată înţelepciunea «aparenţelor», ca şi frumuseţea lui.

În acelaşi pasaj, Schopenhauer ne descrie groaza nemăsurată ce-l cuprinde pe om când se simte înşelat de formele cunoaşterii aparenţelor, ori de câte ori principiul raţiunii suficiente, într-una din întruchipările lui, pare a suferi vreo

excepţie. Dacă adăugăm acestei groaze extazul dătător de delicii, ce se naşte din adâncurile omului, ba chiar ale naturii, de câte ori «principium individualionis» este încălcat, aruncăm o privire în *esenţa dionisiacului*, pe care ni-l putem închipui cei maâlesrre prin analogie cu *beţia*. *Înriuiiiea*. Băuturilor narcotice, despre care toate popoarele primitive vorbesc în imnuri, sau sosirea năvalnică a primăverii ce irupe în întreaga natură cu o covârşitoarejâlă-cere, trezeşte instinctele dionisiace a căror exacerbare face ca subiectivul să se-transforme într-o jritqlă uitare de Sine. Şi în Evul-Mediu german mulţimi tot mai mari cutreierau ţinuturile sub imperiul aceleiaşi forţe dionisiace, cântând şi jucând: în aceste dansuri tradiţionale de Sf. Ioan şi de Sf. Vitus, recunoaştem corurile bachice ale grecilor, venite din Asia Mică, ba chiar din Babilon, şi orgiile «Sacheilor». Există oameni care, din lipsă de experienţă sau din stupiditate, dispreţuiesc asemenea fenomene, considerându-le «boli ale popoarelor»; ei îşi bat joc de ele sau le deplâng, mândrii de propria lor sănătate: sărmanii! Ei nu bănuiesc cât de lividă şi de spectrală apare această «sănătate» a lor, atunci când trece urlând pe lângă ei viaţa înfocată a exaltaţilor dionisiaci.

1 A. Schopenhauer. *Die Welt ah Wille und Verstellung* 183 *Lumea ca voinţă şi reprezentare*), vol. I, cap. III, p.416.

Sub farmecul dionisiacului nu numai că se restabileşte legătura dintre om şi om; chiar şi jiaiuxa. Înstrăinată, duşmană sau subjugată îşi

sărbătoreşte împăcarea cu fiul său rătăcit, omul. Pământul îşi împarte de bunăvoie darurile, şi tiarele din munţi şi din deserturi se apropie paşnice. Carul lui Dionysos e acoperit de flori şi de cununi; pantera şi tigrul păşesc sub jugul lui. Să prefacem *Imnul bucuriei* de Beethoven într-un t & blou, iar fantezia noastră să-şi ia tot avântul pentru a-şi închipui milioanele de oameni prosternându-se înfioraţi; astfel putem intui dionisiacul. Acum sclavul este un om liber; acum cad toate barierele rigide şi duşmănoase pe care nevoia, arbitrarul sau «obrăznicia modei» le-au ridicat între oameni. Acum, după ce s-a propovăduit evanghelia armoniei universale, fiecare se simte nu numai unit, împăcat, contopit cu aproapele său, ci devenit una cu el, ca şi cum vălul Mayei s-ar fi sfâşiat şi ar fâlfâi zdrenţuit în jurul misteriosului «Unic-originar». Cântând şi dansând, omul se manifestăca membru al unei comunităţi superioare: s-a dezvaţat să umble şi să vorbească, şi este pe cale să-şi ia zborul în văzduh, dansând. Gesturile lui exprimă – Vraja –, de care e cuprins.

Tot astfel cum dobitoacele vorbesc acum şi cum pământul dă lapte şi miere, tot astfel cântă în el ceva supranatural: el se simte zeu; acum păşeşte, extaziat şi înălţat, cum a văzut în vis păşind zeii. Omul nu mai e artist: s-a prefăcut în operă de artăr Puterea artistică a. Întregii naturi se dezvăluie aici, cu fiorii beţiei, spre suprema încântare a «Unicului originar». Tronul cel mai nobil, marmura”.

Cea mai – de preţ – omul – sunt acum sculptate, iar loviturile de daltă ale dionisiacului, sculptor de lumi, sunt însoţite de apelul misterelor eleusine: «Vă prosternaţi, milioane de oameni? O lume, îl presimţi pe creatorul tău?».

2.

Până aci am considerat apolinicul şi opusul său, dionisiacul, ca puteri artistice care izvorăsc din natura însăşi, fără mijlocirea artistului *uman*; în 184

ele se satisfac, mai întâi şi direct, pornirile artistice ale naturii; pe de o parte, sub forma imaginilor din vis a căror desăvârşire nu are nicio legătură cu dezvoltarea intelectuală sau cultura artistică a individului, pe de altă parte, ca realitate pradă bejje Xce ignorează de asemenea individul, ba craar încearcă să-l anihileze şi să-l mântuiască printr-o senzaţie de contopire mistică. Faţă de aceste stări nemijlocite ale naturii, fiecare artist este un «imitator», fie artist oniric, apolinic, fie artist dionisiac cuprins de beţie, sau chiar – cum este cazul în tragedia greacă – în acelaşi timp artist oniric şi artist dionisiac. Nu trebuie să ni-l închipuim, pradă beţiei dionisiace şi misticei părăsiri de sine, prosternându-se singur şi departe de corurile exaltaţilor; datorită înrâuririi apolinice a visului, i se revelă doar propria lui stare, adică contopirea sa cu substanţa intimă a lumii într-o *viziune de vis alegorică*.

După aceste premise şi comparaţii, îi putem privi pe greci mai îndeaproape, pentru a ne da seama în ce măsură şi până la ce punct acele

porniri artistice ale naturii erau dezvoltate în ei: astfel vom fi în stare să pricepem şi să preţuim mai bine raportul dintre artistul grec şi modelele sale primitive sau, pentru a folosi o expresie aristotelică, «imitaţia naturii». În ciuda literaturii şi a numeroaselor anecdote despre vise ale grecilor, nu putem face decât presupuneri despre acest subiect, deşi cu oarecare precizie; ţinând seamă de claritatea şi de siguranţa plastică extraordinară ce caracterizau privirea grecilor, ca şi de simţul culorii atât de pronunţat şi desfătător la aceştia, nu ne putem împiedica, spre ruşinea urmaşilor, să presupunem că şi visele le erau supuse unei cauzalităţi logice a liniilor şi a contururilor, a coloritului şi a grupării; ele erau o succesiune de scene asemănătoare celor mai frumoase basoreliefuri ale lor, a căror desăvârşire (dacă s-ar putea face o comparaţie), ne-ar permite desigur să-i calificăm pe greci, când visează, drept Homeri, iar pe Homer drept un grec cufundat în vis; 185 aceasta într-un sens mai profund decât ar face-o omul modern asemuindu-se cu Shakespeare în visurile sale.

În schimb, nu suntem constrânşi să facem simple ipoteze, când e vorba să arătăm abisul ce-i desparte pe *grecii dionisiaci* de *dionisiacii barbari*. Fără a mai vorbi de lumea modernă, putem spune că, din toate colţurile lumii antice, de la Babilon până la Roma, urmărim lesne existenţa serbărilor dionisiace al căror tip se asemuieşte, în cel mai bun caz, cu cel al serbărilor greceşti, după cum satirul bărbos, căruia ţapul i-a împrumutat numele

şi atributele, se asemuieşte cu Dionysos însuşi. Aproape pretutindeni miezul acestor serbări consta într-o extravagantă deşănţare sexuală ale cărui valuri treceau peste toate principiile respectabile ale vieţii de familie. Se dezlănţuiau atunci cele mai cumplite furii ale naturii, ajungând până la acel amestec abject de voluptate şi cruzime care mi-a părut totdeauna a fi adevăratul filtru al Satanei. Datorită lui Apollo, al cărui chip se înălţa în întreaga sa splendoare şi căruia nu i s-ar fi putut opune un cap de meduză mai hidos decât cel schimonosit şi barbar, al dionisiacului, grecii se pare că au fost câtva timp feriţi de frenezia febrilă a acelor serbări, despre care aflau pe toate căile maritime şi terestre. Această atitudine maiestuoasă şi distantă a lui Apollo se manifestă în arta dorică. Rezistenţa aceasta a devenit mai grea, ba chiar imposibilă, atunci când instincte asemănătoare şi-au croit drum, în sfârşit, din cele mai adânci rădăcini ale elenismului: zeul delfic s-a mărginit acum să ia armele nimicitoare din mâna straşnicului duşman printr-o pace încheiată la timp. Această împăcare este momentul cel mai însemnat din istoria religioasă a grecilor; oriunde îţi arunci privirea, vezi urmările covârşitoare ale acestui eveniment. Era împăcarea a doi adversari; s-au fixat precis graniţele ce trebuiau respectate de acum înainte şi se schimbau periodic daruri onorifice; de fapt abisul continua să existe. Dacă însă considerăm în ce chip se manifesta acea putere dionisiacă sub înrâurirea păcii încheiate, orgiile dionisiace ale

grecilor, comparate

186

cu «riturile» babilonice care coborau omul la nivelul tigrului şi al maimuţei, par a fi avut semnificaţia unor serbări de mântuire a lumii şi de transfigurare. Abia în ele natura îşi atinge jubilarea altistică; transgresarea acelui «principium individuationis» devine un fenomen artistic. Acel abject filtru al

Satanei, alcătuit din voluptate şi cruzime, era neputincios aci; doar strania mixtură şi dualitatea din afectele exaltaţilor dionisiaci, acel fenomen ce face ca durerea să trezească plăcere şi ca jubilarea să smulgă din piept strigăte de chin, îl reaminteşte, aşa cum unele leacuri seamănă cu nişte otrăvuri mortale. Din bucuria cea mai vie se înalţă strigătul de groază sau jelania dorului după ceva pierdut pe veci. În acele serbări greceşti, pare a străbate o undă sentimentala a naturii, ca şi cum ea ar suspina de durerea de a fi fost fragmentată în indivizi. Cântul şi mimica acestor exaltaţi, stăpâniţi atât de bucurie cât şi de spaimă, reprezenta ceva nemaiauzit şi cu totul nou pentru lumea greco-homerică: îndeosebi, muzica dionisiacă trezea aci teamă şi groază. Muzica era deja recunoscută doar ca artă apolinică, numai sub forma de undă ritmică, a cărei forţă plastică era dezvoltată pentru a provoca stări sufleteşti apolinice. Muzica lui Apollo era arhitectura dorică în sunete, dar în sunete abia sugerate, aşa cum le poate produce chitara. Ceea ce fusese ţinut la distanţă cu mare prudenţă, ca fiind ne-apolinic,

era tocmai elementul ce-i conferă caracterul propriu muzicii dionisiace şi, al muzicii în general, acea putere covârşitoare a sunetului, torentul unitar al melodiei şi lumea, cu totul incomparabilă, a armoniei. În ditirambul dionisiac omul atinge cea mai mare exaltare a tuturor însuşirilor sale simbolice; ceva ce nu a fost resimţit niciodată cere imperios să se exteriorizeze; vălul Mayei cere să fie nimicit; omul doreşte să se simtă una cu specia lui, ba chiar cu toată natura. Acum esenţa naturii e constrânsă să se exprime simbolic; este necesară o nouă lume de simboluri, nu numai o simbolică a gurii, a feţei, a cuvântului, ci întreaga mimică a dansului ce armonizează ritmic toate mişcările membrelor. Atunci, dintr-odată, celelalte forţe simbolice, cele ale muzicii, cresc impetuos în ritmică, dinamică şi armonie. Pentru a cuprinde această dezlănţuire totală a tuturor forţelor simbolice, omul trebuie să fi atins acea culme a uitaţii de sine, care cere să se exprime simbolic în acele forţe: aşadar, ditirambicul, slujitor al lui Dionysos, nu este înţeles decât de egalul său: cu câtă mirare îl va fi privit grecul apolinic: Cu o mirare cu atât mai mare cu cât i se adăuga groaza că toate acestea nu erau, de fapt, ou totul străine caracterului său, ba mai mult, însăşi conştiinţa sa apolinică nu era decât un văl ce-i ascundea lumea dionisiacă.

3.

Pentru a putea înţelege acestea, trebuie, ca să spunem aşa, să dăm jos, piatră cu piatră, clădirea culturii apolinice, până găsim fundamentele pe

care aceasta se înalţă. Abia atunci am vedea grandioasele imagini ale zeităţilor olimpice care se înalţă pe frontonul acestei clădiri şi ale căror fapte, reprezentate în basoreliefuri sclipitoare, îi împodobesc friza. Dacă Apollo se află printre ele, ca o zeitate printre cele ce nu pretind primul rang, aceasta nu trebuie să ne inducă în eroare. Acelaşi instinct care s-a întruchipat în Apollo a generat întreaga lume olimpică, şi, în acest sens, suntem în drept să a atribuim lui Apollo paternitatea ei. Care era nevoia irezistibilă din care s-a născut o adunare atât de strălucită de fiinţe olim-piene?

Cel care, purtând în inimă o altă religie, se apropie de aceşti olimpieni, căutând la ei înălţare morală, chiar sanctitate, spiritualitate fatală până la imaterializare, priviri de dragoste pline de iertare, se va vedea în curând nevoit să le întoarcă spatele, descurajat şi dezamăgit. Aci nimic nu-i va reaminti asceza, spiritualizarea sau îndatoririle morale; aci grăieşte numai existenţa 181

exuberantă, chiar triumfătoare, în care totul este divinizat, fie bun sau rău. Spectatorul, uimit de acest fantastic belşug de viaţa, se întreabă ce filtru magic vor fi băut aceşti oameni exuberanţi pentru a se bucura de viaţă în aşa fel, încât, ori unde priveau, erau întâmpinaţi de zâmbetul Elenei, acel chip ideal al propriei lor existenţe «ce plutea într-o suavă voluptate». Acestui spectator întors spre trecut trebuie însă să-i strigăm: «Nu te depărta înainte de a fi auzit ceea ce înţelepciunea populară a grecilor spune despre această viaţă, ce se aşterne în faţa ta cu o exaltare atât de

inexplicabilă. O veche legendă spune că regele Midas a urmărit multă vreme în pădure pe înţeleptul Silen, însoţitorul lui Dionysos, fără a-l putea prinde. Când în sfârşit Silen i-a căzut în mâini, regele l-a întrebat care este pentru oameni lucrul cel mai bun şi cel mai prielnic. Demonul a tăcut, rigid şi nemişcat; până la urmă, constrâns de rege, a spus următoarele, izbucnind într-un râs strident: «Neam netrebnic şi muritor, fiu al hazardului şi al trudei, de ce mă sileşti să-ţi spun ceea ce nu e bine pentru tine să auzi? Ceea ce e binele suprem, îţi este inaccesibil: a nu te fi născut, a nu fi, *a fi nimic*. Binele imediat următor ar fi pentru tine… să mori curând!»

Cum se potriveşte cu această înţelepciune populară lumea zeilor olimpici? Aşa cum se potriveşte cu chinurile sale viziunea euforică a martirului torturat.

Acum parcă s-ar deschide în faţa noastră muntele fermecat, Olimpul, şi îi vedem rădăcinile. Grecii cunoşteau şi simţeau spaimele şi grozăvia existenţei. Pentru a putea suporta viaţa, trebuiau s-o mascheze prin creaţia onirică olimpiană. Marea neîncredere în puterile titanice ale naturii, Moira, care trona neîndurătoare peste toate cunoştinţele omeneşti, vulturul ce chinuia pe marele prieten al oamenilor, pe Prometeu, soarta groaznică a înţeleptului Oedip, blestemul ce apăsa neamul Atrizilor şi care îl sileşte pe Oreste să-şi ucidă mama, pe scurt toată acea filosofie a zeu-189 lui pădurilor, împreună cu toate exemplele ei care au nimicit pe melancolicii etrusci, era iarăşi

şi iarăşi învinsa de greci prin acea *Urne intermediară* artistică a făpturilor olimpice, io orice caz, ea ascundea realitatea. Pentru a putea trăi, grecii au fost constrânşi să-şi creeze zeii. Această creaţie trebuie să ni-o închipuim în chipul următor: din lumea primitivă titanică a zeilor, lume a groazei, tendinţa apolinică spre frumos, prin tranziţii încete, a făurit lumea olimpică a bucuriei; aşa cum răsar trandafirii din crengile spinoase. Cum ar fi putut suporta altfel existenţa acel popor atât de sensibil, plin de dorinţe atât de impetuoase, cu o capacitate atât de mare de suferinţă, dacă existenţa nu i-ar fi fost prezentată în zeii săi, înconjurată de un nimb fermecător? Acelaşi instinct care dă viaţă artei, această completare şi împlinire a existenţei, care te îndeamnă să continui a trăi, a făcut să se nască şi lumea olimpică prin care «voinţa» elină înălţă în faţa ei o oglindă ce o transfigurează. Astfel zeii dau un sens vieţii trăind-o şi ei. Aceasta eteodicea salvatoare: Existenţa sub via lumina soiară a unor astfel de zei o simţi ca demnă de a fi trăită; *durerea* oamenilor homerici e pricinuită de ideea *încetării* vieţii, mai ales de aceea a unei încetări premature. Astfel ai putea afirma despre ei contrariul înţelepciunii silenice: «Pentru ei cel mai mare rău e să moară curând, iar răul următor este că odată şi odată Trebuie să moarăr:

Dacă răsună o tânguire, ea e provocată de viaţa prea scurtă a lui Ahile, de succedarea generaţiilor neamului omenesc, asemănătoare cu cea a frunzelor, de asfinţitul epocii eroilor. Nu e

nedemn de cel mai mare erou să-şi dorească continuarea vieţii, fie chiar ca muncitior. Pe treapia apiolinică, «voinţa» cere atât de impetuos existenţa; atât se identificat se simte omul homeric cu existenţa, încâi chiar tânguirea lui devine un cântec de slavă a vieţii.

Aici trebuie să spunem că axea armonie care e privită cu atâta nostalgie de oamenii moderni, armonie în care omul se identifică cu natura şi

190

191

pe care Schiller o califică drept naiva, nu e nicidecum o stare simplă pe care am întâlni-o inevitabil în pragul oricărei culturi ca pe un paradis al omenirii. Aceasta n-o putea crede decât o epocă, ce încerca să-l considere pe Emile a lui Rousseau tot ca artist, şi îşi închipuia că a găsit în Homer un asemenea

Emile artist crescut în sânul naturii. De câte ori întâlnim «naivitatea» în artă, trebuie să ne dăm seama că avem a face cu apogeul acţiunii culturii apolinice; aceasta a trebuit mai întâi să dărâme o împărăţie de titani, să ucidă monştrii şi, prin puternica iluzie a visurilor fericite, să triumfe asupra spaimei adânci pe care o inspiră aspectul lumii şi anupra celei mai exacerbate sensibilităţi faţă de suferinţă. Dar ce rar e realizată acea naivitate, acea contopire completă a lumii cu frumuseţea aparentă: Cât de grandios e Homer, care se afla cu cultura populară apolinică în acelaşi raport ca artistul visului cu facultatea de a visa a mulţimii şi, în general, a naturii.

«Naivitatea» homerică nu poate fi înţeleasă decât ca o victonec Teplină a iluziei apolinice; e o iluzie de acelaşi gen ca acelea de care se foloseşte atât de des natura pentru a-şi atinge scopurile; ţelul adevărat e mascat printr-o imagine înşelătoare; spre aceasta ne întindem mâinile, şi prin amăgirea noastră natura îşi realizează scopul. În lumea elină, «voinţa» voia să se contemple pe sine în transfigurarea geniului şi a lumii artelor; pentru a se slăvi, creaturile «voinţei» trebuiau să se simtă demne de a fi slăvite, trebuiau să se recunoască într-o sferă mai înaltă, fără ca acea lume desăvârşită să le pară un imperativ sau o imputare. Aceasta e sfera frumuseţii în care ei îi vedeau pe zeii olimpici ca pe propriile lor imagini. Cu arma acestei superbe oglindiri, «voinţa» elină jupta împotriva unui talent artistic corelativ, acela de a suferi şi de a pricepe înţelepciunea suferinţei; şi astfel, ca un monument ce i-ar comemora victoria, ni se înalţă în faţă Ho-mer, artistul naiv. Analogia cu visul poate să ne lămurească asupra acestui artist naiv. Dacă ne închipuim pe omul ce visează cufundat în iluzia visurilor şi strigând fără să spulbere această iluzie: «e un vis, vreau să-l visez mai departe»; dacă deducem de aci că există o plăcere adâncă în contemplarea imaginilor visului; dacă, pe de altă parte, pentru a putea visa cu fericirea ce ne-o da contemplarea, trebuie să fi uitat cu totul lumina zilei şi obsesia ei copleşitoare, atunci, sub inspiraţia Lui Apollo, tălmăcitorul de vise, vom putea interpreta în chipul următor toate aceste fenomene. E drept că

din cele două jumătăţi ale vieţii, cea trează şi cea care visează, prima ne pare incomparabil mai importantă, mai serioasă, mai demnă de a fi trăită, ba chiar singura trăită; (totuşi oricât de paradoxal ar părea, eu susţin că visul are o însemnătate mai mare pentru acea esenţă misterioasă a fiinţei noastre a cărei aparenţă suntem. Cu cât constat mai mult în natură acele tendinţe atotputernice către artă şi, clocotind în ele, dorul fierbinte de aparenţă, de mântuire prin aparenţă, cu atât *ml* simt mai constrâns să admit ipoteza metafizică după care esenţa reală – unitatea primordială ce suferă în veci şi veşnic se contrazice – cere totodată viziunea încântătoare şi plăcerea covârşitoare oferită de aparenţă, pentru mântuirea sa. Cufundaţi cu totul în acea aparenţă (din care şi suntem alcătuiţi), suntem siliţi să osiinţim ca fiind inexistentă, anume ca o devenire permanentă în timp, spaţiu şi cauzalitate – cu alte cuvinte ca realitate *empirică*. Dacă, pentru o clipă, facem abstracţie” 3 eprbpna noastră «realitate»; dacă considerăm existenţa noastră empirică, ca şi pe cea a lumii în general, ca o reprezentare de orice moment a unităţii primordiale, atunci visul ne apare ca fiind *aparenta aparenţei*, deci o satisfacţie şi mai. Înaltă a dorului primordial de aparenţă. Din acelaşi motiv, răsare din străfundul naturii acea bucurie indescriptibilă ce ii-o dau acesteia artistul naiv şi operele de 192

artă naive, care, de asemenea, nu sunt decât «aparenţa aparenţei». Rafael, el însuşi unul din «naivii»

nemuritori, a reprezentat, iniţrun tablou simbolic, acea trecere a aparenţei către o a doua aparenţă, procesul primordial al artistului naiv şi, totodată, al culturii apolinice. În *Transfigurarea* sa, partea inferioară a tabloului reprezintă răsfrângerea veşnicei suferinţe primordiale, a raţiunii unice a lumii, prin băiatul posedat, prin deznădejdea oamenilor ce-l duc şi prin discipolii încremeniţi de spaimă;

«aparenţa» este aci răsfrângerea veşnicei contradicţii, a originii tuturor lucrurilor. Din această aparenţă se înalţă ca o mireasmă ambroziană viziunea unei noi lumi a aparenţelor pe care cei prinşi în mrejele primei aparenţe nu o văd: totul pluteşte într-o pură beatitudine şi într-o contemplare liberată de suferinţă, ce luceşte în privirea extatică. Aci ni se înfăţişează, prin cele mai nobile simboluri artistice, lumea apolinică a frumuseţii şi tot ce se ascunde sub ea: groaznica înţelepciune a lui Silen; prin intuiţie pricepem necesitatea acestor două lumi opuse. Pe de altă parte „A rjouo ne apare ca divinizarea noţiunii de «principii individualionis», în care se înfăptuieşte mântuirea prin aparenţă, acel Tcop mereu atins al Unicului-Primordial. Prin nobleţea atitudinilor sale, Apollo ne arată necesitatea aceste lumi a chinurilor, pentru ca, prâr Tea, omul să fie constrâns să făurească viziunea liberatoare, şi apoi, cufundat în contemplarea ei, să rămână paşnic şi liniştit în barca sa, aruncată icicolo de valurile mării.

PynMJlp & L –

Aceasta diyinizare a. Individuaţiei, dacă ne-o reprezentăm ca imperativă şi impunând orânduiri, cunoaşte o singură legii individul, adic Apăstrarea limitelor individului, *măsura* în sensul elin. Apollo, ca zeitâte-etkă, cere aior săi măsura şi, pentru a o putea păstra, cunoaşterea de sine, şi astfel, pe lângă necesitatea estetică a frumuseţii, se adaugă imperativele «Cunoaşte-te pe tine însuţi!» şi «Nimic prea mult». Îngâmfarea şi lipsa de măsuri erau socotite ca nişte demoni ai sferei non-apoli-193 nice, ca însuşiri ale vremii preapolinke, ale epocii titanilor şi a lumii extra-a. Polinice, adică ale lumii barbare. Ca pedeapsă pentru dragostea sa, titanică de oameni, Prometeu era sfâşiat de vultur; înţelepciunea excesivă a lui P e din care a dat răspunsul ghicitoarei Sfinxului, l-a târât apoi într-un torent de crime; astfel interpreta zeul del-fic trecutul grec.

«Titanice» şi «barbare» îi apăreau elinului apoi linie şi efectele stării *dionisiace*; şi totuşi nu-şi putea ascunde că el însuşi se înrudea sufleteşte cu acei titani şi eroi învinşi. Trebuia chiar să simtă încă ceva:

Întreaga lui existenţă, cu toată frumu. Setea şi măsura ei, se înălţa pe un fundament ascuns, fundament al suferinţei şi al cunoaşterii, iar spiritul dionisiac îi dezvăluia acest abis. Şi iată \ că Apollo nu putea trăi fără Dionysos: Până la ur-e mă, elementul «titanic» şi cel «barbar» se arătau i-a fi o necesitate, la fel ca cel apolinic. Şi acum să *i* ne închipuim cum, în acea lume artificial îndiguită şi clădită pe măsură şi pe aparenţă,

trebuie să fi răsunat melodiile fermecate şi tot mai seducătoare, sunetele extatice ale serbării lui Dionysos: Supramăsura naturii se exprima printr-un ţipăt sfâşietor de bucurie, de durere şi de cunoaştere! Să ne închipuim ce putea însemna, faţă de acest cântec demonic al vocilor poporului, psalmo-dierea artistului apolinic, acompaniat de sunetele înăbuşite ale harpei! Muzele artelor «aparenţei» păliră în faţa unei arte care, în beţia ei, exprima adevărul, iar înţelepciunea lui Silen striga «Vai! Vai!» împotriva voioşilor olimpieni.

f Individul, cu toate limitele *şi* măsura sa, a pierit în uitarea de sine proprie stării dionisiace, şi a uitat principiile apolinice, jtojgramăsura s-a revelat ca adevăr; contradicţia, deliciile izvorâte din suferinţă vorbeau despre sine, ţâşnind din inima naturii. Astfel, pretutindeni unde pătrundea dionisiacul, apolinicul era înfrânt şi nimicit. Dar nu e mai puţin adevărat că, acolo unde primul asalt fusese respins cu succes, gloria, şi maiestatea zeului delfic se manifestau mai ameninţător şi mai rigid ca niciodată. Eu nu-mi pot explica statul d. Qric 5 i – axia. Dorică decât ca o tabără în p ermaj;

O

nentă stare de război, a apolinicului; doar printr-o rezistenţă continuă, opusă fiinţei titanic-bar-bare a dionisiacului, a putut exista o artă atât de aspră şi de trufaşă, parcă îngrădită de bastioane, o educaţie atât de dură şi de adaptată la război, o formă de stat atât de cnudă şi de nemiloasă să se menţină atâta vreme.

Până aci am dezvoltat ceea ce am afirmat la începutul acestui studiu: am arătat cum apolinicul şi dionisiacul au stăpânit omul elin prin creaţii succesive şi opere noi care, datorită emulaţiei, îşi măreau mereu valoarea. Am arătat cum, din epoca de «bronz», ou luptele ei de titani şi cu aspra sa filosofie populara, s-a născut lumea homerică sub înrâurirea instinctelor apolinice ale frumosului; apoi, cum această splendoare «naivă» a fost nimicită din nou de năvala torentului dioni siac; în sfârşit, cum, faţă de aceasta" noua putere, apolinicul s-a înălţat până la maiestatea, – rigidă a artei dorice şi a concepţiilor dorice despre lume. Dacă astfel, prin lupta celor două principii opuse, istoria primilor elini se împante în păffiu" mă „perioade artistice, suntem constrânşi să ne întrebăm încotro tindeau acea evoluţie şi acele eforturi; aceasta, dacă nu considerăm că perioada din urmă – cea a artei dorice – reprezintă floarea, scopul final al acelor instincte artistice. Aci ni se înfăţişează o operă de artă plină de nobleţe şi mult admirată: tragedia *atică* şi ditirambul dramatic, scop comun al ambelor porniri care, după lupte lungi, s-au unit tainic pentru a-şi întruchipa splendoarea într-un copil ce este totodată Antigona şi Casandra.

5.

Ne apropiem acum de ţelul propriu-zis al cercetărilor noastre care sunt îndreptate către cunoaşterea geniului şi a operei de artă dionisiac-apolinice, sau cel puţin către intuirea acestei unităţi misterioase.

Aci ne întrebăm mai întâi unde 195 se face simţit pentru prima oară în lumea elină acel germene nou care mai târziu se va dezvolta până la tragedie şi la ditirambul dramatic. La întrebarea aceasta, antichitatea însăşi ne dă un răspuns simbolic, prezentându-ne în sculpturile şi gemele ei pe Homer şi pe Arhiloc ca pe strămoşii şi purtătorii de torţe ai poeziei greceşti. Ea are intuiţia sigură că numai aceste două naturi cu totul originale trebuie considerate ca izvorul torentului de foc care s-a răspândit apoi peste întreaga lume elină. Homer, batonul visător cufundat în sine însuşi, tipul artistului naiv-apolinic, vede cu uimire figura pătimaşă a lui Arhiloc, războinicul slujitor al muzelor, trecând cu o furie sălbatică prin viaţă. Iar estetica mai nouă nu poate decât să adauge că artistului obiectiv i se opune pentru prima oară un artist «subiectiv». Această interpretare nu ne poate fi de folos, căci noi nu cunoaştem artistul subiectiv decât ca artist prost, şi cerem, în primul rând, oricărei arte, de orice fel şi de orice nivel, înfrângerea subiectivului, liberarea de «Eu», potolirea oricărei voinţe şi dorinţe individuale. Fără obiectivitate, fără percepere pură, dezinteresată, nu putem crede în vreo creaţie ou adevărat antisitică. De aceea, estetica noastră trebuie mai întâi să rezolve problema: cum e posibil poetul liric ca artist? Poetul liric care, după experienţa tuturor timpurilor, spune totdeauna «eu», şi ne cântă întreaga gamă cromatică a pasiunilor şi a dorinţelor sale. Tocmai acest Arhiloc alături de

Homer ne sperie prin ţipătul urii şi al batjocurilor lui, prin izbucnirile delirante ale poftelor lui. Nu este el oare primul artist numit subiectiv, şi, prin aceasta, adevăratul non-artist? Dar atunci cum se explică veneraţia pe care o exprimă faţă de acest poet tocmai oracolul delfic, focarul artei «obiective», în sentinţe memorabile? Schiller ne-a lămurit asupra mecanismului propriei sale creaţii poetice printr-o observaţie psihologică ce i se părea inexplicabilă, dar care e neîndoielnică; acesta recunoaşte într-adevăr că, pentru el, condiţia premergătoare, prielnică creaţiei poetice nu era un şir de imagini şi de gânduri cu cauzalitate coordonată, ci mai curând 196

o *stare sufletească muzicală*: «Sentimentul se află în mine fără un obiect clar determinat; acesta ia naştere mai târziu. O anumită stare sufletească muziioailă îl precede şi ideea poetică apare abia pe urmă». Dacă adăugăm acum la cele spuse fenomenul cel mai important al întregii lirici antice şi care, pe atunci, părea de la sine înţeles, anume reunirea, ba chiar identificarea poetului *liric cu muzicianul*, (faţă de care lirica noastră modernă e ca statuia unui zeu fără cap), atunci putem să ne explicăm poetul liric în chipul următor. Pe baza esteticii noastre metafizice expusă mai sus, el este la început, ca artist dionisiac, complet contopit ou «Unicul-Primordial», cu durerea şi contradicţiile lui, şi reproduce imaginea acestui «Unic Primordial» întruchipată în muzică; căci muzica a fost numită, credem că pe drept, o repetare, un al doilea mulaj

al lumii; dar acum această muzică îi devine sensibilă, ca o *imagine onirică*, sub influenţa apolinică a visului. Acea răsfrângere, fără formă şi fără conţinut, a durerii primordiale în muzică, prin mântuirea ce o aduce în aparenţă, generează acum un al doilea reflex, ca simbol izolat sau ca exemplu. Artistul a şi renunţat la subiectivitatea sa în procesul dionisiac: imaginea ce-i arată acum contopirea sa cu inima lumii este o viziune de vis care întruchipează atât contradicţia şi durerea primordială, cât şi plăcerea primordială a aparenţei. «Eul» liricului răsună din abisul existenţei:

«subiectivitatea» sa, în sensul esteticienilor moderni, este o iluzie. Atunci când Arhiloc, primul liric al grecilor, îşi declară dragostea nebunească şi, totodată, dispreţul lui fiicelor lui Lykambes, nu este patima sa pe care o vedem dănţuind, dusă de un delir orgiac: îl vedem pe Dionysos şi pe Menade, îl vedem pe Arhiloc exaltat şi ameţit, cufundat în somn aşa cum ni-l descrie Euripide în *Bacante*: somn căruia îi cade pradă pe culmi de munte în soarele de amiază; iată-l pe Apollo apropiindu-se de poet şi atingându-l cu cununa sa de lauri. Farmecul dionisiac-muzical care învăluie pe cel 197 ce doarme parcă scapără acum scântei în jur; sunt acele poeme lirice pe care le numim, la apogeul evoluţiei lor, tragedii şi ditirambi dramatici. Artistul plastic, cât şi cel epic, care îi este înrudit, se cufundă în contemplaţia pură a imaginilor. Muzicianul dionisiac este, fără să uzăm de nicio imagine numai durerea primordială şi

ecoul ei primordial. VDţn renunţarea mistică la sine şi din acea stare” de contopire, geniul liric simte că răsare o lume de imagini şi de simboluri al cărei colorit, cauzalitate şi rapiditate sunt cu totul deosebite de acelea aparţinând artistului plastic şi epic. Pe când cel din urmă trăieşte şi nu poate fi fericit decât prin aceste imagini, niesăturându-se să le privească cu dragoste pia A în cele mai mici amănunte, pe când însăşi imaginea mâniosului Ahile nu este pentru el decât o imagine a cărei expresie mimoasa o gusta cu acea plăcere onirica ce l-o dă aparenţa – astfel încât răsfrângerea aparenţei îl apără de contopirea şi identificarea cu ideile lui –, imaginile liricului nu stat nimic altceva decât el însuşi, şi oarecum diverse obiectivări ale lui; de aceea, fiind centrul mobil al acelei lumi, are tot dreptul să spună «Eu»: acest

«eu» însă nu este cel al omului treaz şi empiric-real, ci singurul «eu» existând etern şi cu adevărat în străfundul lucrurilor; cu ajutorul imaginilor sale, geniul liric pătrunde cu privirea până în acest străfund mi-l reprezentăm văzându-se printre aceste imagini şi pe *el însuşi* ca non-geniu, anume ca «subiect», în învălmăşeala patimilor şi a instinctelor volitiv-subiective ce tind către un obiect bine definit, care îi pare real; dacă acum *pare* că geniul liric şi non-geniul legat de el ar fi unul şi acelaşi, ca şi cum cel dintâi ar spune despre sine micul cuvânr. «eu», această aparenţă nu ne mai poate înşela cum a înşelat pe aceia care l-au considerat pe poetul liric, poet subiectiv. De

fapt, Arhiloc, cel cuprins de flăcările patimii, omul ce iubea şi ura, nu e decât o viziune a geniului care nu mai e Arhiloc, ci geniul lumii ce îşi exprimă durerea primordială în chip simbolic, prin compararea lui cu omul Arhiloc. Dimpotrivă, Arhiloc, omul ce voieşte şi doreşte în chip subiectiv, nu 198

poate fi niciodată poet. Dar nu e deloc necesar ca liricul să vadă numai fenomenul omului Arhiloc ca răsfrângere a existenţei vecinice; şi tragedia dovedeşte cât de mult se poate depărta lumea imaginilor a poetului liric de acel fenomen care, ce-i drept, începe prin a-i fi cel mai apropiat.

Schopenhauer care nu şi-a ascuns dificultatea pe care poetul liric o reprezintă pentru filosofia artei, crede că ar fi găsit o ieşire, cu care eu nu pot fi de acord; şi totuşi numai lui, prin profunda sa metafizică a muzicii, i se oferea mijlocul de a înlătura definitiv acea dificultate. Lucrul acesta, cred a-l fi realizat eu aci în spiritul său şi spre lauda sa. El, dimpotrivă, defineşte aşa cum urmează caracterul esenţial al cântului: «Subiectul voinţei, adică propriul act volitiv, este cel ce împlineşte conştiinţa acelui ce cântă; adesea ca act volitiv descătuşat şi satisfăcut (bucurie), şi mai des ca voinţă frânată tristeţe), întotdeauna ca afect, patimă, stare de spirit agitată. Totodată, însă, văzând natura înconjurătoare, cel ce cântă ia cunoştinţă de sine ca subiect al cunoaşterii pure şi lipsite de voinţă, a cărei impasibilitate fericită şi de nezdruncinat se află în con trast cu pornirea voinţei, mereu

îngrădită şi nesatisfăcută: ceea ce se exprimă în cântul întreg şi ceea ce constituie starea lirică este tocmai sentimentul acestui contrast, al acestei alternanţe. În starea lirică, cunoaşterea pură parcă vine spre noi pentru a ne elibera de voinţă şi de imboldurile ei; noi ne supunem, dar numai pentru câteva clipe:

voinţa, reamintirea scopurilor noastre personale, ne smulg mereu contemplaţiei liniştite; dar tot atât de des, frumuseţea înconjurătoare, în care ni se înfăţişează cunoaşterea pură şi lipsită de voinţă, ne fură din ghiarele voinţei. De aceea, în cânt şi în starea sufletească lirică, actul volitiv (interesul personal al scopurilor) şi contemplaţia pură a mediului înconjurător se îmbină în chip minunat; căutăm şi imaginăm afinităţi între aceste două; starea sufletească subiectivă, alterarea voin-
199 tei, comunică ambianţei percepute răsfrângerea coloritului ei, şi invers. Cântul autentic este replica acestei stări sufleteşti atât de complexe şi de bogate. Cine oare nu-şi dă seama că, în această descriere, lirica este caracterizată ca o artă imperfectă ce se apropie mereu de ţel fără să-l atingă, ba chiar ca o semiartă, a cărei esenţă ar consta în ace/ci că voinţa şi contemplaţia pură (adică starea neestetică şi cea estetică) se îmbină în chip straniu? Noi, dimpotrivă, afirmăm că opoziţia dintre subiectiv şi obiectiv, în virtutea căreia Schopenhauer împarte artele ca după o tablă de valori, nu-şi are locul în estetică, deoarece subiectul, individul volitiv care nu-şi urmăreşte decât scopurile egoiste, nu poate

fi conceput ca principiu de artă, ci numai ca adversar al artei. În măsura însă în care subiectul este artist, el s-a liberat de voinţa sa individuală şi s-a prefăcut într-un fel de medium prin care subiectul autentic, ce există într-adevăr, îşi celebrează eliberarea prin aparenţă. Căci, înainte de toate, spre ruşinea dar şi spre cinstea noastră, trebuie să ne dăm bine seama că toată această comedie a artei nu se joacă pentru moi, să zicem pentru înidirepitairea şi educarea noastră; trebuie să ştim că omul nu este nicidecum făuritor al acestei lumi a artelor; suntem însă în drept să admitem că, pentru adevăratul ei creator, suntem imagini şi proiecţiuni artistice şi că nobleţea noastră cea mai înaltă constă în a fi opere de artă – căci existenţa şi lumea nu-şi găsesc *justificarea* veşnică decât ca fenomen *estetic*. În realitate însă, ne dăm tot a. Atât de puţin seama de această semnificaţie a noastră, cât îşi dau seama de bătălia zugrăvită ostaşii pictaţi pe pânză. Astfel, toată conştiinţa noastră artistică este, în fond, cu totul iluzorie, pentru că noi, cei ce o posedăm, nu ne identificăm şi nu ne contopim cu acea fiinţă care, fiind singurul creator şi spectator al acestei comedii de artă, îşi oferă veşnice desfătări. Numai în măsura în care geniul se contopeşte, în

1 A. Sehopenhauer. *Die Welt ah Wille und Verstellung Lumea ca voinţă şi reprezentare*), vol. I, p. 259.200 actul creaţiei artistice, cu acel artist primordial al lumii are o vagă intuiţie despre esenţa veşnică a artei; căci în acea stare este, ca printr-o minune, asemănător acelei tulburătoare

figuri de basm, capabilă să-şi întoarcă ochii spre a se privi pe ea însăşi; el este acum totodată subiect şi obiect, totodată poet, actor şi spectator.

6.

Privitor la Arhiloc, cercetările specialiştilor au stabilit că el a introdus cântecul popular în literatură şi că acestui fapt îşi datorează locul privilegiat lângă Homer, pe care i-l acordă veneraţia generală a elinilor. Dar ce este oare, în opoziţie cu eposul exclusiv apolinic, cântecul popular dacă nu un

«perpetuum vestigium» al îmbinării apolinicului ou dionisiacul? Răspânidirea sa extraordinară la toate popoarele şi îmbogăţirea lui cu creaţii mereu noi ne dovedesc cât de puternic este acest dublu instinct al naturii; acest instinct îşi imprimă urmele în cântecul popular, tot astfel cum pornirile orgiastice ale unui popor se perpetuează în muzica sa. Mai mult: s-ar putea dovedi istoriceşte cum fiecare perioadă bogată în cântece populare a fost animată în cel mai înalt grad şi de curente dionisiace pe care trebuie să le considerăm totdeauna ca bază şi premisă ale cântecului popular.

Cântecul popular însă ni se înfăţişează mai întâi ca oglindă muzicală a lumii, ca melodie primordială ce-şi caută acum o viziune onorică paralelă pe care o exprimă în poezie. *Melodia este aşadar elementul prim şi general* care, de aceea, poate suferi diverse obiectivări în diferite texte, în aprecierea poporului, ea este elementul esenţial şi necesar. Melodia generează poemul din substanţa

sa în creaţii mereu reînnoite; *forma strofică a cântecului popular* n-are altă semnificaţie; acest fenomen m-a uimit totdeauna până ce, în sfârşit, i-am găsit explicaţia. Cine studiază vreo colec-201 ţie de cântece populare, de pildă, Des *Knaben*

Wunderhorn, prin această prisma, va vedea cum, în nenumărate cazuri, melodia, neobosit de fecundă, scapără scântei de imagini care, în exuberanţa lor de culori, în succesiunea lor ameţitoare, în învălmăşeala lor nebună, manifestă o putere cu totul străină eposului şi desfăşurării lui senine. Din punctul de vedere al eposului, această lume de imagini capricioase şi dezordonate ale lirismului este condamnabilă; desigur, această sentinţă au şi pronunţat-o solemnii rapsozi epici ai serbărilor apolinice, în epoca lui Terpandru.

Aşadar, în poezia cântecului popular vedem cum limbajul se încordează din răsputeri pentru a *imita muzica*: de aceea, cu Arhiloc începe o nouă lume a poeziei, fundamental opusă celei homerice. Astfel am definit singura relaţie posibilă dintre poezie şi muzică, dintre cuvânt şi sunet: cuvântul, imaginea, ideea sunt în căutarea unei expresii analoage muzicii şi se află sub stăpânirea muzicii. În acest sens, putem împărţi istoria limbii poporului grec în două curente principale, după felul în care limba a încercat să imite lumea aparenţelor şi a imaginilor sau pe cea a muzicii. Pentru a pricepe semnificaţia acestui contrast, să considerăm deosebirile verbale ale coloritului, ale construcţiei sintactice şi ale materialului lexical la

Homer şi la Pindar; vom vedea atunci aproape concret că, între Homer şi Pindar, au răsunat metodicile orgiastice pentru flaut ale lui Olympos care, încă în epoca lui Aristotel, pe vremea când exista o muzică infinit mai evoluată, provocau un entuziasm delirant şi a căror înrâurire iniţială îndemnase desigur pe contemporani să le imite cu toate mijloacele lor de exprimare poetică.

Reamintesc aici un fenomen cunoscut din zilele noastre care pare a scandaliza pe esteticienii noştri.

Vedem tot mereu cum executarea unei simfonii beethoveniene îi constrânge pe auditori să se exprime prin metafore, chiar dacă

1 *Des Knaben Wunderhorn Cornul fermecat al băiatului*), culegere de cântece populare germane publicate de Arnim şi

Brentano în 1808.202

Îmbinarea acelor diverse lumi de imagini evocate de o compoziţie muzicală prezintă o combinaţie extravagantă şi contradictorie. Intră cu totul în firea acestor esteticieni să-şi exercite jalnica lor ironie asupra acestor combinaţii verbale, ignorând cu totul un fenomen ce merită explicat. Chiar atunci când compozitorul a vorbit în metafore despre o lucrare a sa, de pildă caracterizând o simfonie drept pastorală, numind una din părţile ei *Scenă la pârâu*, iar pe alta *Vesela întrunire a ţăranilor*, acestea sunt doar imagini simbolice născute din muzică, şi nicidecum imitaţii ale muzicii. Aceste imagini nu ne dezvăluie în niciun fel cuprinsul dionisiac al

muzicii şi nu au nici măcar vreo valoare exclusivă faţă de alte interpretări. Acest proces de prefacere a muzicii în imagini să-l transpunem asupra unui popor plin de avânt tineresc şi creator de limbaj, şi vom intui cum ia naştere cântecul popular strofic şi cum toate resursele limbii sunt stârnite de noul principiu al imitaţiei muzicale. Dacă considerăm poei zia lirică o strălufgerare imitativă a muzicii în imagini şi în concepte, suntem îndreptăţiţi să ne întrebăm: «Ce aspect capătă muzica atunci când se răsfrânge în imagini şi concepte?» *Ea apare ca voinţă*, în sensul termenului schopenhauerian, anume ca un contrariu al sentimentului estetic pur contemplativ şi lipsit de voinţă. Aici trebuie să distingem cât mai precis noţiunea de esenţă de noţiunea de aparenţă; căci, în virtutea naturii sale, muzica nu poate fi nicidecum voinţă, pentru că, în acest caz, ar trebui s-o exilăm din imperiul artelor – căci voinţa este elementul prin excelenţă neestetic; dar muzica *apare* ca voinţă, căci pentru a-i exprima înfăţişarea în imagini, liricul foloseşte toate pornirile patimii, de la şoapta înclinaţiei până la furia demenţei. Pradă impulsului de a vorbi despre muzică în metafore apolinice, el consideră întreaga natură – şi pe sine în natură – numai ca eternă voinţă, eternă dorinţă, dor etern. Întrucât însă interpretează muzica prin imagini, se odihneşte el însuşi pe marea liniştită 203 a contemplaţiei apolinice, oricât s-ar agita în jurul lui tot ceea ce el contemplă prin intermediul muzicii. Mai mult, privindu-se chiar pe sine prin

acelaşi intermediu, i se înfăţişează propria sa imagine, cuprinsă de nemulţumire: voinţa lui, dorul său, jalea sa şi chiotele sale de exaltare sunt metafore prin care-şi tălmăceşte muzica. Iată fenomenul liric. Ca geniu apolinic, poetul liric interpretează muzica prin imaginea voinţei, pe câtă vreme el însuşi, cu totul eliberat de aviditatea voinţei, nu este decât pură privire solară.

Această explicaţie presupune ca neîndoios faptul că lirica e cu totul dependentă de spiritul muzicii, pe când muzica însăşi, în desăvârşita ei nemărginire, nu are nevoie nici de metaforă, nici de concept, ci doar le admite prezenţa. Poezia lirică nu poate exprima nimic ce nu se află dinainte cuprins – cu cea mai extraordinară perfecţiune şi universalitate – în muzica ce a provocat limbajul metaforic. Universul simbolic al muzicii nu poate fi redat în întregime prin cuvinte, căci se referă în chip simbolic la contradicţia iniţială şi la suferinţa primordială din inima «Unicului Primordial», simba Mzând i astfel o sferă ce este deasupra oricărei aparenţe şi precede orice aparenţă. Dimpotrivă, faţă de muzică orice aparenţă este numai un simbol: de aceea, *limbajul*, *ye* & organ şi simbol al aparenţelor, nu poate niciodată scoate la suprafaţă străfundurile muzicii; îndată ce încearcă să imite muzica, nu are cu ea decât contacte superficiale, iar sensul ei cel mai adânc scapă până şi celei mai lirice elocvente.

7.

Trebuie acum să chemăm în ajutor toate

principiile estetice expuse până aici, ca să nu ne pierdem în acel labirint ce este *originea tragediei greceşti*. Nu cred că afirm o absurditate dacă spun că această problemă nu a fost niciodată pusă serios – cu atât mai puţin rezolvată – deşi s-au cârpit şi s-au rupt din nou de nenumărate ori 204

zdrenţele roase ale tradiţiei antice. Această tradiţie ne spune cu toată hotărârea că *tragedia s-a născut din corul tragic*, şi că la început era cor şi numai cofi" Asifd ne vedem constrânşi să pătrundem până în inima acestui cor, care este adevărata dramă primitivă, fără să ne mulţumim cu teoriile curente ale esteticienilor, ce susţin că corul ar reprezenta pe spectatorul ideal sau poporul în opoziţie cu personajele princiare de pe scena. O vorbă a lui Aristotel pare a fi inspirat această din urmă explicaţie plină de nobleţe în ochii multor politicieni, anume că legea morală nestrămutată ar fi fost întruchipată de democraţii din Atena în corul popular, care avea totdeauna dreptate în faţa exceselor şi a desfrâului regilor.

Acest cuvânt al lui Aristotel este lipsit de valoare în ceea ce priveşte formarea iniţială a tragediei, deoarece opoziţia dintre popor şi regeşi, în general, orice idee politico-socială este străină originii pur religioase a tragediei; dar şi în privinţa formei clasice a corului la Eschyl *şi* la So-focle, am considera un sacrilegiu să vorbim de un fel de «reprezentare constituţională a poporului». Dar s-au găsit unii care n-au pregetat să comită acest sacrilegiu. Constituţiile statelor antice nu au cunoscut *în praxi* reprezentarea populară. Să

sperăm că nici nu au putut-o «presimţi» măcar în tragedie.

Mult mai cunoscută decât acea interpretare politica a corului, este o idee a lui A.W. Schlegel care ne propune să vedem în cor oarecum substanţa şi chintesenţa mulţimii de spectatori, adică «spectatorul ideal». Această părere, confruntată cu tradiţia istorică după care tragedia, la originea ei, nu era decât cor, se dovedeşte a fi ceea ce şi este: o afirmaţie grosolană, anti-ştiinţifică, deşi strălucită, care-şi datorează strălucirea nu numai formei concentrate a expresiei cât şi acelor idei preconcepute, cu totul germanice, în favoarea a tot ce este «ideal», şi surprinderii momentane pe care o provoacă în noi. Într-adevăr, ne mirăm atunci când comparăm publicul – ce ne este atât de 205 bine cunoscut – cu corul, şi ne întrebăm cum ar fi cu putinţă să scoatem prin idealizare din acest public ceva analog corului tragic. În sinea noastră tăgăduim aceasta şi ne minunăm atât de îndrăzneala afirmaţiei lui Schlegel, cât şi de firea diametral opusă a publicului grec faţă de publicul nostru. Doar crezusem totdeauna că spectatorul autentic, oricare ar fi el, trebuie să fie mereu conştient de faptul că are în faţa ochilor o operă de artă, iar nicidecum o realitate empirică; pe câtă vreme, corul tragic al grecilor este constrâns să vadă în personajele de pe scenă fiinţe reale. Corul Oceanidelor crede într-adevăr că se află în prezenţa titanului Prometeu, şi se consideră tot atât de real ca şi zeul de pe scenă. Oare felul cel

mai nobil şi cel mai pur de a privi un spectacol ar consta în a-l considera, ca şi

Oceanidele, pe Prometeu ca apărând pe scenă în carne şi oase? Adică spectatorul ideal ar fi acela care s-ar repezi pe scena spre a-l mântui pe zeu de chinurile lui? Noi crezusem într-un public estet şi îl stimam pe spectator cu atât mai mult cu cât era mai în stare să guste opera de artă ca artă, adică estetic. Şi iată că, în interpretarea lui Schlegel, spectatorul ideal şi perfect ar fi acela asupra căruia lumea de pe scenă exercită o înrâurire empirică şi nu estetică: «Afutrisiiţi greci!» suspinăm n-ai: ei răstoarnă toiaită estetica noastră! Apoi, obişniuiindu-ne cu această concepţie, repetăm afirmaţia lui Schlegel ori de câte ori vine vorba de cor.

Dar tradiţia, extrem de precisă, se opune lui Schlegel: corul ca atare, fără scenă, adică forma primitivă a tragediei, şi corul compus din spectatori ideali sunt incompatibile. Ce ar fi un gen de artă care şi-ar avea originea în conceptul de spectator, concept a cărui formă specifică ar fi «spectatorul în sine»? Spectatorul fără spectacol este o noţiune absurdă. Ne temem că naşterea tragediei nu poate fi lămurită nici prin respectul adus inteligenţei morale a masei, nici prin noţiunea unui spectator fără spectacol; această problemă ni se pare prea profundă pentru a fi măcar atinsă de consideraţii atât de plate. 206

În celebra sa prefaţă la *Logodnica din Messina*, Schiller a propus o idee infinit mai interesanta despre însemnătatea corului; el vede

în acesta un zid viu pe care tragedia îl ridică în jurul ei pentru a se izola de lumea reală şi a-şi feri domeniul ideal şi libertatea poetică.

Înarmat cu acest argument puternic, Schiller combate noţiunea curentă de naturaleţe şi iluzia pe care atâţia o caută în poezia dramatică. Pe când lumina zilei nu este pe scenă decât o lumină artificială, arhitectura o arhitectură simbolică, limbajul metric îmbrăcând un caracter ideal, Schiller arată că, în ansamblu, mai dăinuieşte eroarea: după el, nu ajunge să fie doar tolenat ca licenţă poetică ceea ce este însăşi esenţa oricărei poezii. Introducerea corului este pasul hotărâtor prin care se declară, leal şi făţiş, război naturalismului în artă. După cât mi se pare, tocmai acestei concepţii îi aplică epoca noastră atât de convinsă de superioritatea ei – epitetul dispreţuitor de «pseudo-idealism». Mă tem că am ajuns, cu veneraţia noastră pentru tot ce este natural şi real, la antipodul idealismului, anume în domeniul panoramelor cu figuri de ceară. Şi acestea dau dovadă de o anumită artă, ca şi unele romane contemporane de succes; dar să nu ne mai plictisească nimeni cu pretenţia că această artă a învins «pseudo-idealismul» lui Goethe şi Schiller.

Ce-i drept, domeniul pe care-l străbate – aşa cum a înţeles-o Schiller de minune – corul satirilor (corul tragediei primitive) este un domeniu «ideal», mult mai presus decât acela unde umblă muritorii. Pentru acest cor, elinul a înălţat schela aeriană a unei stări *naturale* închipuite, şi a aşezat pe ea fiinţe *naturale* închipuite. Tragedia şi-a luat

zborul de pe acest fundament şi astreâă fost, de la început, scutită de orice imhajie p gnibila3. realităţii. Totuşi, nu este vorba aici de o lume înserată arbitrar între cer şi pământ; dimpotrivă, această lume posedă aceeaşi realitate şi verosimilitate pentru elinul credincios, ca şi Olimpul şi 207 personajele sale. Satirul, coreut dionisiac, trăieşte într-o realitate ce îi este acordată sub sancţiunea mitului şi a cultului. Faptul că tragedia începe de la el, că, prin gura lui, vorbeşte înţelepciunea dionisiacă a tragediei este pentru noi un fenomen tot atât de straniu ca şi, în general, naşterea tragediei din cor. Poate vom avea un punct de plecare prielnic pentru studiul nostru, dacă admitem că satirul, acea imaginară fiinţă a naturii, se află în acelaşi raport cu omul, produs al culturii, ca muzica dionisiacă cu civilizaţia. Despre aceasta din urmă Richard Wagner spune că este anihilată de muzică, aşa ca lampa de lumina zilei. Tot astfel, cred eu, se simţeau anihilaţi grecii cultivaţi în prezenţa corului de satiri. Efectul imediat al tragediei dionisiace constă în faptul că statul şi societatea şi, în general, abisul ce desparte omul de om, fac loc unui sentiment de unitate care îi reidentifică pe oameni cu natura. Consolarea metafizică, pe care neo aduce, aşa cum am mai spus, orice tragedie autentică, gândul că, în miezul lucrurilor şi în ciuda aparenţelor schimbătoare, viaţa este indescriptibil de puternică şi plină de bucurie – această consolare apare cu o plasticitate perfectă sub aspectul corului de satiri, al acelui cor de

fiinţe ale naturii, care îşi duc viaţa parcă eternă sub masca oricărei civilizaţii şi rămân veşnic aceleaşi, în pofida generaţiilor succesive şi a istoriei popoarelor.

Acesit cor îi aduce consolare alinului; sufletul lui este profund şi neasemuit de apt să resimtă durerea cea mai uşoară ca pe cea mai cruntă; ochiul său ager a pătruns grozava acţiune de nimicire pe care o desăvârşeşte ceea ce numim istoria lumii; el a văzut cruzimea naturii şi este în primejdie să dorească negarea budistă a voinţei. Este salvat de artă, şi prin artă viaţa îl recâştigă”.

Extazul stării dionisiace, în care sunt nimicite limitele şi piedicile existenţei obişnuite, conţine într-adevăr un element *letargic* în care se cufundă toate trăirile personale din trecut. Astfel, acest abis de uitare desparte lumea realităţii cotidiene de cea dionisiacă. Îndată însă ce acea realitate co208

tidiană reapare în conştiinţă, ea provoacă dezgust; rodul acestor stări sufleteşti este un sentiment ascetic care neagă voinţa. Sub acest unghi, omul dionisiac prezintă oarecare asemănare cu Hamlet: amândoi au aruncat odată o privire cuprinzătoare în esenţa lucrurilor, au ajuns la *cunoaştere* şi le este scârbă de acţiune; căci acţiunea lor nu poate schimba întru nimic esenţa veşnică a lucrurilor; li se pare ridicol sau umilitor să li se ceară ca lumea, care a ieşit din ţâţâni, să fie pusă la loc de ei. Cunoaşterea ucide acţiunea; pentru a trece la fapte trebuie să fii învăluit în iluzii – iată adevărata morală a lui

Hamlet, şi nicidecum acea ieftină înţelepciune a visătorului din poveste care, tot chibzuind, ajunge să nu facă nimic, oarecum dintr-un exces de posibilităţi. Nu! Nu chibzuiala – ci adevărata cunoaştere, perceperea realităţii înspăimântătoare învinge, atât la Hamlet cât? i la omul dionisiac, orice motiv de acţiune. Acum nicio consolare nu te mai poate prinde în mrejele ei; sufletul tinde către ceva ce se află dincolo de viaţa de apoi, dincolo chiar de zei; existenţa este negată, ca şi sclipitoarea sa oglindire în zei sau în lumea nemuririi. Conştient de adevărul odată contemplat, omul vede pretutindeni numai oroarea sau absurditatea existenţei; acum înţelege simbolul conţinut în moartea Ofeliei, acum pricepe înţelepciunea zeului silvestru, Silen; el cade pradă dezgustului.

Acum, în această primejdie supremă a voinţei, se apropie magiciana cea mântuitoare şi tămăduitoa-e, *arta*. Ea singură ştie să preschimbe acel simţământ de scârba provocat de grozăvia şi absurditatea existenţei în reprezentări ce-ţi permit să trăieşti: acestea sunt *sublirnul*, – ce îmblânzeşte estetic grozăvia – şi *comicul* – descărcare estetică provocată de scârba faţă de absurd. Corul de satiri din ditiramb este fapta salvatoare a artei greceşti; crizele descrise mai sus s-au potolit prin lumea intermediară alcătuită din aceşti 209 însoţitori ai lui Dionysos.

8.

Satirul, ca şi păstorul idilic din literatura mai nouă, este rodul aspiraţiei către naturaleţe şi

spontaneitate. Dar cu câtă energie cutezătoare a prins-o elanul de făptura sa silvestră! în schimb, cu ce graţii sfioase şi efeminate îi face curte omul modern păstorului său flautist, tandru şi molatec!

Natura pe care nu o prelucrase încă cunoaşterea, în care zăvoarele culturii nu fuseseră încă deschise – iată ce vedeau grecii în satirul lor, care totuşi nu se confunda nicidecum cu maimuţa. Dimpotrivă, satirul, era imaginea primordială a omului, expresia emoţiilor sale cele mai înalte şi cele mai puternice, cum trebuiau să fie acelea ale unui exaltat pe care îl încântă apropierea zeului. El era tovarăşul în care se oglindea suferinţa zeului, vestitorul de înţelepciune din străfundurile naturii, simbolul atotputerniciei sexuale a naturii, pe care elinul era obişnuit s-o privească cu stupoare şi veneraţie. Satirul era o fiinţă sublimă, dumnezeiască; aşa trebuia să apară mai ales privirii obosite şi îndurerate a omului dionisiac. Păstorul înzorzonat şi prefăcut l-ar fi dezgustat. Simţea o încântare sublimă contemplând, dezvăluite şi autentice, trăsăturile grandioase ale naturii; aici iluzia culturii se ştersese de pe imaginea primordială a omului, aici se dezvăluia omul adevărat, satirul bărbos care-l strigă pe zeul său într-o beţie delirantă. În faţa lui, omul culturii devenea o caricatură schimonosită şi mincinoasă. Schiller are dreptate şi în ce priveşte începuturile artei tragice: corul este un zid viu împotriva asaltului realităţii, pentru că el – corul satirilor – reprezintă mai fidel, mai adevărat, mai complet, existenţa decât omul culturii, care de obicei se

consideră drept singura realitate. Sfera poeziei nu se află în afara lumii ca visul imposibil al unui creier de poet; dimpotrivă, ea tinde să fie expresia nefardată a adevărului, şi tocmai de aceea trebuie să se lepede de găteala pretinsei realităţi a omului culturii. Contrastul dintre acest adevăr propriu naturii şi minciuna culturii, deghizată în 210

realitate umică, e comparabil cu contrastul dintre esenţa eternă a lucrurilor, lucrul în sine, şi lumea aparenţelor: şi după cum tragedia, cu consolarea ei metafizică, ne afirmă viaţa veşnică a miezului existenţei, în ciuda neîncetatei pieiri a aparenţelor, tot astfel simbolic corujulde satiri exprimă, ca printr-o comparaţie, relaţia primordială dintre lucrul în sine şi aparenţă. Păstorul idilic al omului modern nu reprezintă decât suma iluziilor culturii care, în ochii lui, constituie natura, pe când elinul dionisiac tinde spre adevăr şi spre natură în plenitudinea puterii ei; el se vede prefăcut prin farmece în satir.

În această atmosferă şi în aceste stări de spirit, jubilează mulţimea exaltată a supuşilor lui Diony-sos. Sub propriii lor ochi, ei se metamorfozează, încât au impresia că au redevenit genii ale naturii, satiri. Corul tragic de mai târziu este imitaţia artistică a acelui fenomen firesc; căci acum a devenit necesară separaţia dintre dionisiacii spectatori şi dionisiacii fermecaţi. Totuşi nu trebuie să uităm nicio clipă că publicul tragediei antice se regăsea pe sine în corul «orchestrei», că, de fapt, nu exista nicio opoziţie între public şi cor; căci totul nu era decât

un cor grandios de satiri ce cântau şi jucau, sau de oameni ce se lăsau reprezentaţi de aceşti satiri. Afirmaţiajui Schlegel capătă aci un sens mai adânc. Corul este

«spectatorul ideal» întrucât el e unicul «privitor», cel ce vede lumea scenei. Un public de spectatori asemenea celui de azi era necunoscut elinilor; în teatrele lor, mulţumită rândurilor ce se înălţau în arcuri concentrice, era uşor fiecăruia să facă abstracţie de întreaga lume a culturii din jurul său şi, în beţia contemplării, să se simtă el însuşi coreut. Odată ce ne-am dat seama de aceasta, putem numi corul; pe treapta lui primitivă a vechii tragedii, o auto-oglindire a omului dionisiac. Acest fenomen devine evident când ne amintim de actor, care, când are cu adevărat talent, vede plutind în faţa ochilor lui imaginea aproape materială a rolului ce-l va interpreta. Corul satirilor 211 este, în primul rând, o viziune a masei dionisiace, după cum lumea scenei este o viziune a acestui cor. Puterea viziunii e destul de mare pentru a face ca privirea să devină insensibilă faţă de impresia de «realitate» şi faţă de oamenii culturii aşezaţi în cercuri succesive. Forma teatrului grec aminteşte o vale singuratecă: arhitectura scenei apare ca un nimb de nori luminoşi pe care bacantele ce se plimbă prin munţi îl văd din înălţimi ca un cadru minunat, în mijlocul căruia li se arată imaginea lui Dionysos.

Această imagine artistică primitivă, pe care o evocăm aci pentru a explica corul tragediei, este

aproape scandaloasă pentru ideile noastre savante asupra proceselor artistice elementare; pe când, dimpotrivă, nimic nu este mai evident decât faptul că poetul e numai prin aceea poet că se vede înconjurat de personaje a căror viaţă se desfăşoară sub ochii lui şi în ale căror străfunduri sufleteşti privirea lui pătrunde. Printr-o slăbiciune specifică stării de spirit a omului modern, suntem înclinaţi să ne reprezentăm fenomenul estetic primordial ca prea complicat şi prea abstract. Pentru poetul autentic, metafora nu e o figură retorică, ci o imagine ce-i pluteşte în faţa ochilor, luând locul unei noţiuni. Personajul nu este, pentru el, un tot compus din amănunte adunate unul câte unul, ci o persoană ce i se impune în chip obsedant; el nu se deosebeşte de viziunea pictorului decât prin faptul că trăieşte şi acţionează neîncetat. De ce sunt descrierile lui Homer mult mai plastice decât ale tuturor celorlalţi poeţi? Pentru că ştie mult mai bine să vadă. Noi vorbim atât de abstract despre poezie, pentru că suntem cu toţii poeţi proşti. În fond fenomenul poetic este simplu; ar fi de ajuns să fim înconjuraţi de roiuri de spirite şi să posedăm darul de a le privi mereu jocul viu, ca să fim poeţi; ar fi de ajuns să simţim nevoia să ne metamorfozăm şi să vorbim cu alte buze şi din alte suflete, ca să fim dramaturgi. Surexcitarea dionisiacă poate transmite unor mase întregi darul artistic de a se vedea înconjurate de acele roiuri de spirite cu care se contopesc conştient. Fenomenul dramatic primordial 212

constă în acest proces al corului tragic: să te vezi pe tine însuţi metamorfozat, şi apoi să te porţi ca şi cum ai avea cu adevărat, un alt trup şi un alt caracter. Cu acest proces începe evoluţia dramei. Aci este vorba de cu totul altceva decât de rapsodul care nu se contopeşte cu imaginile făurite de el, ci, asemeni pictorului, le contemplă în afara sa; aci avem de-a face cu o abdicare a individului ce se transpune într-o altă personalitate. De altfel, acest fenomen se prezintă epidemic: mase întregi se simt vrăjite astfel.

De aceea ditirambul se deosebeşte esenţial de orice altă formă de cor. Fecioarele care, purtând în mână ramuri de lauri, se îndreaptă solemn către templul lui Apollo, cântând imnuri de procesiune, rămân cine sunt şi-şi păstrează numele; corul ditirambic, însă, este un cor de oameni metamorfozaţi ce au uitat cu totul trecutul lor de membri ai cetăţii şi poziţia lor socială: ei s-au prefăcut în slujitori ai zeului lor, sunt în afara timpului şi sferelor societăţii. Orice altă lirică corală a elinilor nu este decât o amplificare uriaşă al cântăreţului apolinic individual, pe câtă vreme în ditiramb avem în faţa noastră o comunitate de actori inconştienţi care se consideră unul pe altul ca metamorfozaţi.

Vraja este condiţia prealabilă a oricărei arte dramatice. Astfel vrăjit, exaltatul dionisiac se vede ca satir, şi, *ca satir*, *îl contempla pe zeu*, adică, odată metamorfozat, contemplă, în afara sta, o nouă viziune, desăvârşirea apolinică a stării lui. Cu această viziune nouă drama este completă. Aşa

fiind, trebuie să considerăm tragedia greacă ca un cor dionisiac care se dezlănţuie iarăşi şi iarăşi într-o lume de imagini apolinice. Vocile corului care se împletesc cu tragedia sunt deci originea întregului aşa-numit dialog, adică a întregii lumi scenice, a dramei propriu-zise. Mai multe asemeni dezlănţuiri succesive iradiază această cauză primordială a tragediei, această viziune a dramei care e pe de-a întregul o apariţie de vis şi, ca atare, de natură epică, dar care, pe de altă parte, ca obiectivare a unei stări dionisiace, re-213 prezintă nu eliberarea apolinică prin aparenţe, ci, dimpotrivă, nimicirea individului şi identificarea lui cu fiinţa primordială. Astfel drama e reprezentarea apolinică prin imagini ale unor cunoaşteri şi efecte dionisiace; şi prin aceasta ea e separată de epopee printr-un abis.

Corul tragediei greceşti, simbolul întregii mase exaltate de beţia dionisiacă, este deplin lămurită prin interpretarea noastră. Fiind obişnuiţi cu prezenţa pe scena modernă a urmă cor şi, mai ales a corului de operă, nu puteam pricepe cum corul tragic al grecilor era mai vechi, mai aproape de origine, ba chiar mai important decât «acţiunea» propriu-zisă, aşa cum ne-o spune răspicat tradiţia; tot astfel nu puteam împăca această înaltă însemnătate şi caracterul primordial, transmise de tradiţie, cu faptul că acest cor era alcătuit numai din fiinţe umile şi servile, la început chiar din satiri pe jumătate ţapi; orchestra din faţa scenei rămânea pentru noi o enigmă. Dar în sfârşit am înţeles că scena şi

acţiunea au fost gândite, în fond şi mai întâi, ca *viziune*, şi că singura «realitate» este tocmai corul ce creează viziunea din sinea sa şi o exprimă prin întregul simbolism al dansului, al muzicii şi al cuvântului. Corulcesta contemplă în viziunea sa pe stăpânul său Dionysosf şi, de aceea, este veşnic conul servil: el vede cum zeul pătimeşte şi se glorifică; iată de ce el însuşi renunţă la acţiune. În ciuda acestei situaţii cu totul servile faţă de zeu, el este totuşi expresia cea mai înaltă a naturii, anume expresia ei dionisiacă, şi de aceea pronunţă, răpit de entuziasm ca şi ea, oracole şi maxime: fiind acela ce *împărtăşeşte* suferinţa, este totodată înţeleptul ce proclamă, din inima lumii, adevărul. Astfel ia naştere acea figură fantasmagorică şi, la prima vedere, atât de absurdă, a satirului înţelept şi entuziast, care este, totodată, «omul brut» opus zeului, copia naturii şi a instinctelor ei nestăvilite; chiar simbolul lor, şi crainicul înţelepciunii şi al artei ei: muzician, poet, dansator şi vizionar într-una şi aceeaşi persoană.

După câte ne-am dat seama şi conform tradiţiei, HDI onysos) adevăratul erou al acţiunii şi per2

or» najii1 cf” îra1

Î f cfâr nu este într-adevăr prezent în forma cea mai veche a tragediei, ci este numai reprezentat ca fiind prezent: adică, la începuturile ei, tragedia nu era «dramă», ci numai «cor». Mai târziu s-a încercat să se reprezinte zeul ca fiind real, şi să se înfăţişeze tuturor privirilor această viziune în ambianţa sa radioasă: atunci abia se

naşte «drama», în sensul mai strict al termenului. Acum corului ditirambic îi revine sarcina de a transpune pe spectatori într-o asemenea stare de exaltare dionisiacă încât, atunci când eroul tragic apare pe scenă, ei nu văd un om purtând o mască monstruoasă, ci un personaj radios, născut din propriul lor extaz. Să ni-l închipuim pe Admet, cufundat în gânduri, suspinând după soţia lui, Alkestis, de curând moartă, şi chinuindu-se neîncetat contemplându-i imaginea în minte; să ne închipuim cum, dintr-odată, i se aduce o făptură femeiască învăluită, având acelaşi mers şi aceeaşi înfăţişare; să ne închipuim tremurul său uimit, comparaţiile făcute de sufletul său răvăşit, în fine convingerea sa instinctivă; atunci vom putea înţelege prin analogie ce resimţeau spectatorii, pradă exaltării dionisiace, când vedeau apropiindu-se pe scenă zeul cu a cărui suferinţă ei se identificaseră. Fără voie, transpuneau imaginea ce pâlpâia magic în sufletul lor asupra personajului mascat a cărui realitate o prefăceau într-o irealitate fantomatică. Aceasta este starea de vis apolinică în care se învăluieşte lumea zilei, iar o lume nouă răsare, mai clară, mai inteligibilă, mai emoţionantă, şi totuşi mai spectrală, mereu schimbătoare sub ochii noştri. Aşadar recunoaştem în tragedie un contrast general de stiluri: limba, coloritul, ritmul, dinamica vorbirii se opun cu totul, după cum acestea aparţin liricii dionisiace a corului sau lumii de vis apolinice de pe scenă. Apariţiile apolinice în care se obiectivizează Dio-nysos nu mai sunt «o mare

eternă, o frământare veşnic schimbătoare, o viaţă aprinsă», aşa cum este cântul corului; nu mai sunt acele forţe abia simţite ce nu se condensează niciodată în imagini 215 şi în care entuziastul slujitor al lui Dionysos simţea apropierea zeului; acum, de pe scenă, vorbeşte claritatea şi fermitatea formei epice. Acum Dionysos nu se mai adresează slujitorului său prin forţe magice, ci ca erou epic, aproape în limba lui

Homer.

9.

Tot ce, în dialog, se înalţă până la suprafaţă în P3. Rtgg – apoliniică a tragediei greceşti, se înfăţişează simplu, transparent, frumos. În acest sens, dialogul este imaginea însăşi a elinului, *A* cărui natura” se dezvăluieâri dans, pentru că în dans cea mai mare putere rămâne potenţială şi se trădează numai prin mlădierea (\ bogăţia mişcărilor. Astfel suntem surprinşi de preuzia şi claritatea apolinică a limbajului eroilor lui Sofocle; avem impresia că pătrundem numaidecât în străfundul fiinţei lor, cu oarecare mirare că drumul a fost atât de scurt. Dar să facem abstracţie, pentru moment, de caracterul eroului care devine vizibil şi care, în fond, nu este altceva decât o imagine luminoasă pe un perete întunecat, adică o apariţie şi nimic altceva; dimpotrivă, să pătrundem în mitul care se proiectează în acele răsfrângeri luminoase; vom constata atunci un fenomen ce se manifestă ca opusul unui fenomen optic bine cunoscut. Dacă, după ce am încercat să privim drept în soare, întoarcem capul, orbiţi, ne

apar în faţa ochilor pete pestriţe şi întunecate, ca un fel de apărare a văzului; invers, acele apariţii luminoase ale eroilor lui Sofocle, pe scurt masca apolinică, sunt consecinţele necesare ale unei priviri aruncate în sânul înfricoşător al naturii şi pot fi asemănate cu nişte pete luminoase, menite să tămăduiască privirea rănita de înspăimântătoarea negură. Numai în acest sens suntem îndreptăţiţi să credem că am înţeles corect noţiunea serioasă şi semnificativă a «seninătăţii eline», pe câită vreme, în timpurile, noastre ne izbim, la tot pasiid, de noţiunea, greşit înţeleasă, a unei voioşii lipsită de griji.

Figura „cea m, ai dureroasă a teatrului grecesc, nefericitul *Oedip*, a fost concepută de Sofocle sub aspectul unui suflet nobil care, în ciuda înţelepciunii sale, este sortit eroarei şi mizeriei, dar care la urmă, datorită grozavelor lui suferinţe, radiază o forţă magică şi binefăcătoare a cărei acţiune dăinuieşte şi după moartea sa. Cu admirabila lui profunzime de spirit, poetul vrea să arate că un suflet nobil nu păcătuieşte; faptele sale pot răsturna legea, orânduirea firească, chiar lumea morală; dar tocmai aceste fapte făuresc un ciclu magic ale cărui consecinţe înalţă o lume nouă pe ruinele celei vechi. Iată ce vrea să ne spună poetul care e totodată şi gânditor religios: ea poet, ne înfăţişează mai întâi un caz admirabil ticluit, pe care judecătorul îl rezolvă încet, pas cu pas, urmărind propria lui pocire; plăcerea pur elină pe care o resimt grecii în faţa acestei soluţii dialectice este atât de mare, încât întreaga dramă

este învăluită într-un fel de seninătate superioară, care atenuează grozăvia acelui caz. În *Oedip la Colona* domneşte aceeaşi seninătate, dar, de astă dată, sublim transfigurată; în faţa moşneagului copleşit de o jale nemăsurată şi hărăzit numai şi numai *durerii*, se coboară din sferele divine o seninătate supranaturală care ne sugerează că, deşi este pur pasiv, eroul desfăşoară o activitate intensă care îşi exercită influenţa mult dincolo de marginile existenţei sale, cu toate că faptele lui anterioare îl condamnaseră numai la pasivitate. Astfel se desface nodul mitului lui Oedip, ce părea de nedescurcat privirii muritorilor; iar replica divină a acestei dialectici ne inspiră cea mai profundă bucurie omenească. Dacă am interpretat corect pe poet, ne mai putem totuşi întreba: am epuizat oare astfel conţinutul mitului? Şi atunci se dovedeşte că întreaga concepţie a poetului nu e decât acea imagine luminoasă pe care natura tămăduitoare o prezintă ochilor noştri după ce am privit în abis. Oedip, ucigaşul tatălui său, soţul mamei sale, Oedip, cel ce a dezlegat enigma Sfinxului! Ce ne învaţă această trinitate misterioasă impusă de soartă? După o superstiţie populară străveche, răspândită mai ales în Persia, urij Tiag iaţelept-JUL

poate naşte decât dintr-un incest; în privinţa lui Oedip, dezlegător de enigme ţi soţul mamei-sale, putem interpreta acea superstiţie în sensul că, atunci când, prin forţe prevestitoare şi magice, a fost stricat echilibrul prezentului şi al viitorului, a fost călcată în picioare legea rigidă a

individualităţii şi ruptă vraja însăşi a naturii, cauza trebuie să fi fost o monstruozitate nefirească – de pildă incestul; căci prin ce mijloace am putea sili natura să ne dezvăluie tainele ei, dacă nu printr-o opoziţie victorioasă, adică prin fapte nefireşti? Acest adevăr ni se pare evident în grozava trinitate a sorţii lui

Oedip: omul care a dezlegat taina naturii, adică a Sfinxului hibrid, este sortit să calce şi legile cele mai sfinte ale naturii, ucigându-şi tatăl şi căsătorindu-se cu mama sa. Mai mult: mitul pare a ne şopti că înţelepciunea şi, mai ales, înţelepciunea dionisiacă, ar fi o atrocitate nefirească, şi că acel ce, prin ştiinţa sa, a precipitat natura în abisul nimicirii, trebuie să treacă el însuşi prin destrămarea naturii.

«Tăişul înţelepciunii se întoarce împotriva celui înţelept; înţelepciunea este o crimă împotriva naturii»

— Iată ororile ce ni le spune mitul! Dar de îndată ce poetul elin, asemeni unei raze de soare, atinge acea grandioasă şi înspăimântătoare coloană a lui Memnon ce este mitul, acesta răsună deodată în melodii sofocleene!

Gloriei pasivităţii îi opun acum gloria activităţii, ce îmbracă în strălucire pe *Pr & meteul* lui Eschyl. Ceea ce Eschyl gânditorul voia să ne spună aci, dar ceea ce, ca poet, ne sugerează numai prin metafora sa, tânărul Goethe a ştiut să ne dezvăluie în cuvintele cutezătoare ale *Prometeului* său:

Stau aici, plăsmuiesc oameni

După chipul meu.

Un neam care să-mi fie asemănător, *Să pătimească, să plângă*.

Să se desfete şi să se bucure! *Să nu-i pese de tine*.

Cum nu-mi pasă nici mie!

Înălţându-se până la a fi Titan, omul îşi câştigă cultura prin luptă şi îi sileşte pe zei să se alieze cu el pentru că, înarmat cu această înţelepciune proprie, ţine în mină existenţa şi limitele puterii lor.

Trăsătura cea mai minunată a acestui poem – care, după ideea sa fundamentală, este adevăratul imn al impietăţii – e dorujjrofiund *eschilean*. De *drejţţaţe*: patimile nemăsurate ale cutezătorului

«sâSguratec», pe de-o parte, iar, pe de altia, jalea divină, ba chiar presimţirea unui arnurg al zeilor, în sfârşit acea putere care impune implicarea, identificarea metafizică a celor două lumi de suferinţă – toate acestea reamintesc cu o forţă supremă principiul fundamental al concepţiei eschileene despre lume, după care Moina, eterna dreptate, tronează deasupra zeilor şi a oamenilor. Extraordinara îndrăzneală cu care Eschyl aşază lumea olimpică pe talgerele balanţei dreptăţii ne permite să ne amintim că elinii, cu mintea lor profundă, aveau în *misterele* lor o bază solidă pentru gândirea metafizică şi îşi descărcau accesele lor de scepticism împotriva oiimpienilor. Autistul elin, mai ales, avea faţă de aceste zeităţi un sentiment de dependenţă reciprocă, ce este deosebit de bine simbolizat în *Prometeul* lui

Eschyl. Artistul jtiuiuŁ găsea în sine credinţa trufaşă că putea crea oameni şi nimici zeii olimpici; aceasta datorită înţelepciunii lui superioare pe care, ce-i drept, trebuia s-o ispăşească prin suferinţe eterne. «Puterea» superbă a marelui geniu, prea puţin plătită cu veşnice suferinţe, aprigul orgoliu al *artistului* – iată conţinutul şi sufletul poemului eschilean; Sofocle, în schimb, în *Oedi-pul* său, intonează imnul triumfal al *sacrului*. Dar nici interpretarea pe care i-o dă Eschyl mitului nu măsoară adâncimea abisului de groază al acestuia; dimpotrivă, bucuria de a plăsmui a artistului, acea voioşie legată de creaţia artistică, ce înfruntă toate nenorocirile, nu este decât un nor luminos ce se oglindeşte pe apele negre ale unui lac de tristeţe. Legenda lui Prometeu este bunul originar al tu1-turor popoarelor ariene şi dovada aptitudinii lor pentru creaţii profunde şi tragice. Este chiar probabil că acest mit posedă pentru rasa ariană aceeaşi semnificaţie caracteristică pe care mitul păcatului originar o are pentru rasa semită, şi că ambele mituri sunt înrudite ca fratele cu sora. Premisa mitului lui Prometeu este preţul nemăsurat atribuit *focului* de o omenire naivă, ca adevăratului «Palladium» al oricărei civilizaţii crescânde. Ca omul să dispună liber de foc şi să nu-l primească doar ca un dar ceresc sub forma fulgerului ce apninde sau a soarelui ce încălzeşte, i se părea minţii contemplative a acelor oameni primitivi o nelegiuire, un fapt împotriva naturii divine. Şi astfel, de la început, prima problemă

filosofică generează între om şi Dumnezeu o contradicţie dureroasă şi insolubilă, pe care o împinge ca pe o stâncă până la porţile oricărei culturi. Bunul cel mai înalt şi cel mai de prep de care se poate bucura omenirea, ea îl cucereşte printr-o nelegiuire, şi trebuie apoi să accepte consecinţele acesteia, adică toate valurile de suferinţă şi jale cu care zeii ofensaţi pedepsesc neamul omenesc – fiind *siliţi* să o facă. Idee dură ce, prin *lemnitatea* ce o conferă nelegiuirii, contrastează straniu cu mitul semitic al păcatului originar, în care curiozitatea, mirajul minciunii, uşurinţa de a se lăsa ademenit, luxura – pe scurt, o mulţime de slăbiciuni mai ales feminine, sunt privite ca originea Răului. Semnul distinctiv al concepţiilor ariene este ideea sublimă ce şi-o fac despre *păcatul activ* ca fiind adevărata virtute prometeică; astfel ni s-a dezvăluit baza etică-atradiel… pesimiste: *justificarea* răului tlaâuâvâcuma este omenirea, justificare atât a vinovăţiei omeneşti cât şi a suferinţelor ce decurg din ea. Răul în esenţa lucrurilor – de la care gândul arianului contemplativ nu se abate uşor, – contradicţia în inima lumii, i se dezvăluie ca un haos de lumi diferite, de pildă o lume divină şi alta umană, fiecare din ele fiind justificată individual şi, având ca atare de pătimit în prezenţa celeilalte penitru individual itaitaa ei.

Pornirea eroică a individului spre universal, încercarea sa de a frânge blestemul individuaţiei, vrând să atingă fiinţa *unică*, îl fac să sufere în persoana lui contradicţia primordială ascunsă în

în lucruri; adică el calcă legea şi pătimeşte. Astfel, arienii văd în nelegiuire un principiu viril, iar semiţii în păcat un principiu feminin; de aceea, ei consideră că nelegiuirea primordială a fost înfăptuită de un bărbat, iar păcatul originar de o femeie. De altfel, corul vrăjitoarelor cântă:

«*Nu luăm lucrul prea în serios*:

Femeii îi trebuie o mie de paşi până la păcat! *Dar oricât s-ar grăbi ea*.

Bărbatul o face dintr-o săritură» *1*.

Cine înţelege miezul legendei lui Prometeu – anume acea necesitate a nelegiuirii ce se impune individului cu avânt titanic – va resimţi totodată caracterul neapolinic al acestei concepţii pesimiste; căci *Apollo* vrea să dăruiască linişte oamenilor, tocmai trăgând linii de demarcaţie între ei şi reamintindu-le mereu că acestea reprezintă legile cele mai sacre ale lumii, cerându-le totodată să se cunoască pe sine şi impunându-le măsura. Dar pentru ca tendinţa apolinică să nu încremenească forma într-o rigiditate şi răceală egiptene, pentru ca, în efortul de a impune fiecărui val unduirea şi domeniul său, să nu se pietrifice mişcarea întregului lac, apele năvalnice ale dionisiacului spărgeau când şi când acele cercuri strâmte în care unilaterala «voinţă» apolinică încerca să închidă spiritul elin. Acel torent, subit revărsat, al spiritului dionisiac ia în spinare micile valuri individuale, tot aşa cum fratele lui Prometeu, titanul Atlas, a ridicat în spinare pământul. Avântul titanic de a deveni Atlas-ul tuturor individualităţilor şi de a le purta

tot mai departe şi tot mai sus este caracterul comun al geniului prometeic şi al celui dionisiac.

Prometeul lui Eschyl este, în această privinţă, o mască dionisiacă, dar, în acea tendinţă profundă către dreptate – de care am vorbit mai sus –, F.schyl arată spectatorului pătrunzător că se trage din

Apolkvzeul individuaţiei şi a limitelor impuse de dreptate. Astfel, dubla natură

221 * Citat din *Faust* N.T.)

a *Prometeţeţdţţi.*

eschilean, esenţa sa totodată dionisiacă şi apolinica, ar putea fi exprimată în următoarea formulă cdh oisă: «Tot ce există e drept şi nedrept şi, în jambele cazuri, perfect justificat»?]

«Acesta ţi-e universul! Acesta se numeşte univers!» 1

10.

După o tradiţie indiscutabilă, forma cea mai veche a tragediei greceşti n-avea ca subiect decât patimile lui Dionysos şi multă vreme unicul personaj i-a fost Dionysos. Dar se poate afirma cu aceeaşi certitudine că, până la Euripide, Dionysos n-a încetat niciodată să fie eroul tragic, şi că toate personajele celebre ale scenei greceşti Prometeu, Oedâp etc.) nu sunt decât măşti ale personajului originar, Dionysos. Cauza esenţială a «idealităţii» acestor personaje celebre – caracter care a provocat atâta mirare

— Este tocmai faptul ca aceste măşti ascund o zeitate. Nu mai ştiu cine a afirmat că toţi indivizii, ca indivizi, ar fi comici şi, prin urmare, nu sunt

potriviţi pentru tragedie; de unde s-ar putea deduce că elinii în general nu puteau *suporta* individualităţi pe scena tragică. Într-adevăr, acesta pare să fi fost sentimentul lor, după cum valorizarea şi distincţia platonicianã dintre «idee» şi «idol», adicã imagine, răspund unei concepţii adânc înrădăcinate în natura elinului. Folosind terminologia platonicianã, am putea explica figurile tragice ale scenei dame cam astfel: singurul Dionysos ou adevărat real apare sub o multitudine de aspecte, purtfnc Tmasca unui erou luptător el stetotodată prins în mrejele voinţei individuale. Zeul. – se manifestă-atunci prin vorbe şi fapte care-l fac să semene cu un individ sortit erorii, dorinţelor şi suferinţelor; dacă ne *apare* atât de precis şi de clar, aceasta se datorează lui Apollo, tălmăcitorul de vise, care îl dezvăluie corului starea sa dionisiacă sub acea aparenţă simbolică. În realitate însă.

— Citat din *Faust* N.T.)

222

eroul acesta este JDionysos cel chinuit din *mistere*, acel zeu ce suferă în fiinţa sa patimile individuaţiei, cel despre care mituri minunate povestesc cum a fost tăiat în bucăţi de titani în copilăria sa şi apoi, în această stare, venerat sub numele de Zagreu: legenda sugerează că această îmbucătăţire – adică adevăratele patimi dionisiace – poate fi asemănată cu o prefacere în aer, apă, pământ şi foc, şi că, prin urmare, trebuie să considerăm starea de individuaţie ca izvorul şi cauza primordială a tuturor suferinţelor, deci ca

ceva condamnabil în sine. Din zâmbetul acestui Dionysos s-au născut zeii olimpici, iar din lacrimile lui oamenii. În existenţa sa de zeu îrmbucătăţit, Dionysos are dubla natură a unui demon crud şi sălbatic şi a unui suveran blând şi milos. Epopţii1 nădăjduiau o renaştere a lui Dionysos pe care trebuie s-o interpretăm acum intuitiv ca sfârşitul individuaţiei; imnul lor de bucurie frenetică epopţii îl cântau acestui al treilea Dionysos ce urma să vină. Numai speranţa aceasta putea aşterne o rază de bucurie pe faţa unei lumi sfâşiate şi fragmentate în indivizi: după cum mirul o înfăţişează pe Demeter cufundată în doliul ei etern, resimţind bucuria de la început, când i se vesteşte că-l va putea *din nou* naşte pe Dionysos. În cele ce am spus până acum se află toate elementele unei concepţii pesimiste şi profunde asupra lumii, cât şi ale unei *doctrine a misterelor tragediei*: concepţia fundamentală despre unitatea a tot ce există, individuaţia considerată ca principiul primordial al răului, arta ca nădejde aducătoare de bucurie, posibilitatea frângerii cercului individuaţiei, având intuiţia unităţii restabilite. Am spus mai sus că epopeea homerică este poemul civilizaţiei olimpice, imnul triumfal prin care aceasta a cântat victoria asupra ororii războiului cu titanii. Acum, sub influenţa covârşitoare a poemului tragic, miturile homerice renasc transformate, şi această metempsihoză arată că, între timp, civilizaţia olimpiană a fost, la rândul ei, învinsă

1 Epopţii. Iniţiaţi de gradul al treilea şi ultim

al mistere-223 lor eleusine N.T.).

de o concepţie a lumii şi mai profundă. Dârzul titan Prometeu a prevenit pe torţionarul său olimpic că are să vină vremea când domnia lui va fi în cea mai mare primejdie dacă nu se va alia cu el la timp. În opera lui Eschyl recunoaştem alianţa unui Zeus înspăimântat şi îngrijorat de apropierea sfârşitmkii sau cu titanul. Astfel vechea epocă a titanilor este iarăşi adusă la Lumină din Tartar. Filosofia naturii sălbatice şi despuiate contemplă cu expresia adevărului dezvăluit miturile lumii homerice ce trec dansând prin faţa ei; miturile pălesc, ele tremură în faţa ochilor fulgerători ai acestei zeiţe, până când pumnul puternic al artistului dionisiac le sileşte să slujească zeitatea cea nouă. Adevărul dionisiac ia în stăpânire întregul domeniu al mitului, ca pe un simbol al cunoaşterii sale, pe care o exprimă, fie în cultul public al tragediei, fie în serbările tainice ale misterelor dramatice, dar totdeauna sub vălul vechiului mit. Ce putere a fost cea care l-a liberat pe Prometeu de vulturul său şi a prefăcut mitul în crainicul înţelepciunii dionisiace? A fost puterea herculeană a muzicii. Ajunsă la cea mai înaltă expresie în tragedie, ea a ştiut să acorde mitului un sens şi o importanţă profundă. De altfel, am caracterizat mai sus această facultate ca fiind cea mai puternică trăsătură a muzicii. Căci este soarta oricărui mit să decadă pe încetul, devenind o realitate aşa-zis istorică, şi să fie considerat într-o epocă mai târzie ca un fapt izolat care trebuie tratat după metode istorice; şi grecii erau deja pe

cale să prefacă întregul lor vis mitic din tinereţe, cu ingeniozitate şi în chip arbitrar, într-o *poveste* de tinereţe istoric-pragmaitică. Căci acesta este felul în care obişnuiesc să moară religiile: când miturile care formează baza unei religii ajung să fie sistematizate de raţiunea şi rigoarea unui dogmatism ortodox şi prefăcute într-un complex definitiv de evenimente istorice, atunci începem să apărăm cu îngrijorare autenticitatea miturilor, împotrivindu-ne totuşi evoluţiei şi multiplicării lor, deşi sunt fenomene naturale; într-un cuvânt, atunci când sentimentul mitului se atrofiază şi, în locul lui, apar

224

pretenţiile religiei de a se rezema pe baze istorice. Pe acest mit muribund îl ia acum în stăpânire geniul nou născut al muzicii dionisiace; în mâna lui, mitul mai înfloreşte ultima oară în culori cum nu mai avusese niciodată, cu un parfum ce trezea dorul după o lume metafizică. După această din urmă strălucire el se pierde, frunzele i se ofilesc şi, în curând, Lucianii batjocoritori ai antichităţii adiună ironici florile lui decolorate, duse de vânt. Prin tragedie mitul îşi găseşte conţinutul cel mai adânc, forma cea mai expresivă; încă o dată el se ridică, asemenea unui erou rănit, şi din ochii lui radiază, cu o puternică lucire finală, forţa şi liniştea plină de înţelepciune a muribundului.

Care era scopul tău, nelegiuit Euripide, când încercai să sileşti pe acest muribund să te mai slujească? A murit sub mâinile tale brutale; şi

atunci te-ai folosit de un mit mascat, de o copie de mit, care, asemenea maimuţei lui Hercule, ştia doar să se împopoţoneze cu splendoarea antică. Şi cum ai ucis mitul, aşa ai ucis şi geniul muzicii; în zadar, cu mâini avide, jefuiai toate grădinile muzicii; nu obţineai decât o muzică mascată, o copie de muzică. Şi pentru că îl părăsiseşi pe Dionysos, te-a părăsit şi Apollo; stârneşte toate pasiunile din ascunzişul lor şi atrage-le în cercul tău magic, ascute şi şlefuieşte, pentru limbajul eroilor tăi, o sofistică dialectică proprie – nici eroii tăi nu au decât pasiuni mascate şi grăiesc un limbaj împrumutat şi fals.

11.

Tragedia greacă-a pierit altfel decât toate surorile ei – T decât toate celelalte specii de artă anterioare: ea ajnurirprin sinucidere, urmare a unui conflict insolubil, deci în chip tragic, pe când toate celelalte au murit la adânci bătrâneţi de o moarte frumoasă şi senină. Într-adevăr, să părăseşti viaţa fără să te zbaţi şi lăsând urmaşi demni de admiraţie pare a fi privilegiul unor naturi favorizate; acele specii 225 de arte mai vechi au avut acest noroc: ele se seufundă încet şi, sub privirea lor ce se stinge, se şi înalţă o posteritate mai frumoasă decât ele, plină de nerăbdare şi de mândrie. Dimpotrivă, moartea tragediei greceşti a lăsat un g & l uriaş care a fost simţit pretutindeni; aşa cum odinioară pe vremea lui Tiberiu, marinarii greci, tâecând pe lângă o insulă părăsită, au auzit ţipătul sfâşietor: «Marele Pam a murit», tiot aşa lumea elină răsună acum de

lamentaţii jalnice: «A murit tragedia!»: Poezia însăşi a pierit odată cu ea. «Plecaţi, plecaţi, epigoni debili şi prăpădiţi; plecaţi în Hades, ca să vă potoliţi şi voi odată foamea cu fărâmiturile maeştrilor de altă dată!»

Când însă totuşi a înflorit o nouă specie de artă, care venera tragedia ca pe predecesoarea şi modelul ei, s-a observat cu spaimă că fiica avea, ce-i drept, trăsăturile mamei ei, dar numai trăsăturile pe care aceasta le căpătase în lunga ei agonie. Această luptă cu moartea a dus-o *Euripide*; specia aceea tardivă e cunoscută ca *noua comedie atică*. În ea a supravieţuit chipul degenerat al tragediei, spre amintirea morţii ei dureroase şi violente.

Astfel putem înţelege uşor admiraţia pătimaşă ce o nutreau pentru Euripide autorii noii comedii. Nu ne poate surprinde aşadar dorinţa lui Filemon de a se spânzura numai pentru a-l vizita pe Euripide în

Infern, cu condiţia însă ca răposatul să-şi mai aibă mintea întreagă. Dacă vrem să indicăm sumar, fără a avea pretenţia de a epuiza subiectul, ce are Euiripide comun ou Meandru şi cu Filemon şi ce i-a făcut pe aceştia să-l ia cu entuziasm drept model, vom spune că Euripide a adus spectatorul pe scenă.

Aceluia care şi-a dat seama din ce aluat şi-au plămădit eroii autorii tragici prometeici dinaintea lui

Euripide şi cât de departe le era acestora gândul de-a aduce pe scenă masca fidelă a

realităţii, îi va fi evidentă devierea inovatoare a lui Euripide – omul cotidian a pătruns, mulţumită lui, din amfiteatru pe scenă; oglinda, în care se răsfrânseseră până atunci doar trăsături eroice şi măreţe arăta acum o fidelitate penibilă, răsfrângând conştiincios şi caracterele neizbutite ale naturii. Odiseu, elinul tipic al artei mai vechi, a decăzut acum, în operele poeţilor noi, prefăcându-se în personajul *graeculus*, sclavul blajin şi şiret care, din acest moment, se află în centrul interesului dramatic. În *Broaştele* lui Aristofan, Euripide se laudă ca, mulţumită leacurilor sale băbeşti, tragedia a încetat de a fi trupeşă şi pompoasă; această trăsătură o vedem întruchipată mai ales în eroii săi tragici. Pe scurt, spectatorul vedea şi auzea acum

«alter ego-ul» său în teatrul lui Euripide, şi se bucura că acela se pricepe să vorbească atât de frumos. Dar această bucurie nu era totul: lumea învăţa să vorbească de la Euripide. Luându-se la întrecere cu Eschyl, Euripide se laudă chiar cu faptul că acum poporul a învăţat de la el să observe, să discute şi să tragă consecinţe după regulile artei şi cu cele mai subtile sofisticări. Prin această transformare a limbii curente el a deschis calea noii comedii. Căci, din acest moment, felul şi maximele cu care se putea zugrăvi viaţa cotidiană pe scenă a încetat de a mai fi un secret. Mediocritatea cetăţeanului de rând, în care Euripide îşi punea toate nădejdile politice, a luat atunci cuvântul, pe câtă vreme mai înainte caracterul limbajului fusese determinat în

tragedie de semizeu, iar în comedie de satirul beat, făptura numai pe jumătate omenească. Astfel, Euripide al lui Aristofan se mândreşte a fi zugrăvit viaţa cotidiană, familiară, a tuturor, viaţă pe care oricine o poate înţelege şi judeca. Dacă acum marea masă e în stare să filosofeze, să-şi administreze pământurile şi avutul şi să-şi vadă de procese cu o nemaipomenită dibăcie, aceasta nu este decât meritul lui şi rezultatul înţelepciunii pe care el a inoculato poporului.

O masă astfel pregătită şi lămurită era capabilă să primească noua comedie căreia Euripide îi fusese maestru de cor, cu deosebirea că acum corul *spectatorilor* trebuia exersat. Îndată ce acesta a ştiut să cânte în tonalitatea lui Euripide, s-a ivit acel gen de teatru asemănător cu jocul de şah, comedia nouă unde triumfau mereu şiretenia şi Şmecheria. Dar lui Euripide – maestrul de cor – 227 i se aduceau neîncetat laude: lumea s-ar fi omorât

CU plăcere pentru a învaţă şi mai multe de la el, dacă n-ar fi ştiut că poeţii tra. Gici pieriseră odată cu tragedia. Dar raniunn3 la tragedie, eforul ne zz nuntaşe şi la credinţa în nemurire, deci nu numai la credinţa într-un trecut ideal, ci şi la cea într-un viitor ideal. Vorbele din cunoscuta inscripţie funerară:

«la bătrâneţe nepăsător şi cu toane» se potriveşte şi elenismului îmbătrânit: „Clipa trecătoare, gluma, uşurătatea, capriciul, suit zeităţile lui supreme; starea a cincea, aceea a sclavilor, ajunge acum să aibă preponderenţa, cel

puţin în ce priveşte sentimentele şi felul de a gândi. Dacă se mai poate vorbi acum de «seninătajtea elină», se înţelege prin aceasta voioşia sclavului, care n-are o răspundere importantă, nu tinde spre nimic măreţ şi preţuieşte prezentul mai mult decât viitorul sau trecutul. Această aparentă

«seninătate elină» a revoltat adânc naturile profunde şi grave din primele patru secole ale creştinismului. Fuga femeiască de tot ce e serios şi înspăimântător, mulţumirea laşă în desfătări uşoare li se păreau nu numai de dispreţuit, dar creştinii vedeau în aceasta adevăratul caracter anticreştin. Influenţei lor i se datorează faptul că, secole de-a rândul, felul acesta de a considera antichitatea greacă şi-a păstrat cu o tenacitate de neînvins acea nuanţă roşu şters a voioşiei, ca şi cum n-ar fi existat vreodată veacul al VI-lea cu naşterea tragediei, cu misterele lui, cu Pitagora şi Heraclit; mai mult, ca şi cum nici n-ar exista operele de arta din epoca de glorie. Fiecare din aceste opere nu s-ar fi putut naşte dintr-un asemenea sentiment de voioşie şi dintr-o bucurie de a trăi atât de senină şi de servilă; cu totul alta este concepţia despre lume căreia acestea îşi datorează existenţa.

Am afirmat adineaori că Euripide adusese spectatorul pe scenă pentru a-i permite să formuleze o opinie judicioasă, despre dramă; aceasta ar putea să ne facă să credem că existase totdeauna o lipsă de echilibru între arta tragică mai veche şi spectator. Am fi ispitiţi să lăudăm, ca

foind un progres asupra lui Sofocle, tendinţa radicală a lui Euripide de a stabili o legătură adecvată între opera de arta şi public. Dar «publicul» nu e decât un cuvânt şi nicidecum o valoare egală şi constantă. Cum să se creadă artistul obligat să se supună unei puteri a cărei forţă constă numai în număr? Şi dacă, prin talentul şi aspiraţiile sale, se simte superior fiecărui spectator în parte, cum ar fi putut să aibă mai mult respect faţă de expresia colectivă a tuturor acestor spirite inferioare lui decât faţă de un singur spectator, dacă acesta e cel mai priceput? în realitate, niciun artist grec n-a tratat publicul cu mai multă îndrăzneală şi înfumurare, în tot timpul lungii sale vieţi, decât Euripide; el care, chiar atunci când mulţimea i se arunca la picioare, îşi Renega făţiş cu o splendidă trufie propria sa manieră – maniera însăşi cu care cucerise mulţimea. Dacă acest geniu ar fi avut cel mai mic respect faţă de pandemoniu! publicului, s-ar fi prăbuşit sub loviturile insuccesele, mult înainte de a fi ajuns la mijlocul carierei sale. Această remarcă ne arată că, atunci când am spus că Euripide adusese spectatorul pe scenă pentru a-i permite să formuleze o opinie judicioasă, am emis doar o judecată provizorie şi că trebuie să ne străduim a înţelege cu mai multă profunzime intenţiile sale. Se ştie prea bine că Eschyl şi Sofocle, cât au trăit, şi chiar mult după moartea lor, s-au bucurat de favoarea entuziasta a publicului; nu se poate vorbi deci de lipsă de echilibru dintre opera de artă şi public la

premergătorii lui Euripide. Ce l-a silit cu atâta putere pe acest artist foarte dotat şi fecund să se abată din drumul luminat de soarele celor mai mari nume de poeţi, sub cerul fără riscuri al popularităţii? Ce consideraţie stranie pentru spectator l-a făcut să-l braveze pe acesta? Cum ar fi. / putut ca din prea mult respect faţă de public să X. Dispreţuiască publicul?

Ca poet, Euripide se simţea – şi aci se află soluţia enigmei – cu mult superior masei, dar nu şi deasupra a doi dintre spectatori; masa o adusese pe scenă, dar pe cei doi spectatori îi venera ca pe singurii critici şi maeştrii capabili să judece arta lui. Supunându-se sfaturilor şi îndemnului lor, 229

transpunea în sufletele eroilor săi întregul univers de sentimente, de pasiuni şi de trăiri, ce până atunci clocotise la fiecare reprezentaţie pe băncile teatrului, ca un cor invizibil. Cerinţei lor îi ceda atunci când căuta cuvinte şi tonalităţi noi pentru aceste personaje noi; numai de pe buzele lor culegea verdicte valabile pentru creaţiile lui, precum şi încurajările promiţătoare de succes, când se vedea încă o dată condamnat de justiţia publicului.

Unul din aceşti doi spectatori era Euripide însuşi, Euripide *gânditorut*, nu poetul. Despre el se poate afirmă, ca „şi despre Lessing, că extraordinara plenitudine a darului său critic a fecundat mereu o activitate artistic paralelă. Înzestrat cu acest dar şi cu toată limpezimea şi dexteritatea gândirii lui critice, Euripide fusese spectator şi se străduise să recunoască fiecare

trăsătură, fiecare linie a capodoperelor marilor săi predecesori, ca în nişte picturi întunecate de timp. Şi aici a întâlnit ceea ce nu va surprinde pe cel iniţiat în misterele adânci ale tragediei eschiliene, a descoperit ceva incomensurabil în fiecare trăsătură şi în fiecare linie, o anumită determinare iluzorie şi totodată o profunzime enigmatică, infinitul din fundalul tabloului. Figura cea mai limpede se prelungea ca o cometă, şi această fâşie de lumina părea că aminteşte o incertitudine şi o negură de nepătruns. Acelaşi amurg învăluia structura dramei şi, mai ales, semnificaţia corului. Şi cât de îndoielnică îi părea soluţionarea problemelor etice! Cât de dubioasă tratarea miturilor! Cât de inegală distribuirea fericirii şi a nenorocirii! Chiar şi în limba vechii tragedii, multe lucruri îl scandalizau sau i se păreau cel puţin ciudate; el găsea mai ales că se folosea prea multă pompă pentru împrejurări modeste, prea mulţi tropi şi o prea mare lipsă de măsură faţă de simplicitatea caracterelor. Astfel urmărea el reprezentaţiile cu mintea agitată, dus pe gânduri; şi el, spectatorul, îşi mărturisea că nu îi înţelege pe marii săi premergători. Considerând însă raţiunea ca rădăcina însăşi a oricărei desfătări şi creaţii, simţea nevoia să întrebe şi să cerceteze dacă nu îi împărtăşesc şi alţii vederile şi nu-şi dau seama de această incomensurabilitate. Dar cei mai
230

miuiţi, şi chiar cei mai deştepţi dintre ei, nu îi răspundeau decât cu un zâmbet neîncrezător şi nimeni nu-l putea lămuri de ce, în ciuda

reticenţelor şi obiecţiilor lui, marii maeştri aveau totuşi dreptate.

Pradă acestor chinuri, el a întâlnit pe *celălalt spectator* care nu înţelegea tragedia şi, de aceea, nu o preţuia. Aliat cu acesta, putea îndrăzni, nemaifiind singur, să înceapă lupta cea mare împotriva operelor lui Eschyl şi Sofocle – nu prin scrieri polemice, ci ca poet dramatic care opune concepţia sa despre tragedie concepţiei tradiţionale.

12.

Înainte de a dezvălui numele celuilalt spectator, să ne oprim o clipă spre a ne reaminti acea impresie, descrisă adineaori, despre caracterul ambiguu şi incomensurabil al tragediei lui Eschyl. Să ne reamintim propria noastră mirare faţă de corul şi de eroul tragic al acelor tragedii, care nu se potriveau nici cu ideile noastre curente, nici cu tradiţia, până ce am recunoscut, în originea *şi* esenţa tragediei greceşti, acea dualitate, expresie a doua porniri artistice strâns împletite: *cea apolinică şi cea dionisiacă*. Să eliminisliri – ragedie-eferrre Titubdioimiac, – originar şi atotputernic, să înalţe o tragedie nouă pe baza unei arte, a unei morale şi a unei concepţii despre lume. Ne-dionisiace – iată ţelul spre care tindea Euripide, şi care ni se dezvăluie acum în plină lumină.

În amurgul vieţii sale, Euripide însuşi a expus contemporanilor săi, clar şi neted, sub forma unui mit, valoarea şi însemnătatea acestei tendinţe. Este oare de dorit ca dionisiacul să dăinuiască? N-

ar trebui smuls cu forţa din solul elin? Desigur, răspunde poetul, numai dacă ar fi cu putinţă; dar zeul Dionysos este prea puternic; chiar adversarul cel mai deştept – ca, de pildă, Peniteu în *Bacantele* – este vrăjit de el pe neaşteptate şi împins spre pieire. Părerea celor doi moşnegi, 231 Cadmeus şi Tiresias, pare a fi şi aceea a bătrânului poet: reticenţele puţinelor capete luminate nu pot răsturna străvechile tradiţii populare, acea veneraţie pentru Dionysos, transmisa din veac în veac; dimpotrivă, se cade, faţă de astfel de forţe miraculoase, să arătăm măcar o simpatie diplomatică, plină de prudenţă; şi nu este deloc exclus ca zeul, jignit de o aprobare arat de rezervată, să prefacă pe diplomat – în cazul acesta, pe Cadmeus – într-un balaur.

Aceasta ne-o spune un poet care, în cursul unei vieţi lungi, a rezistat eroic lui Dionysos, pentru ca să-şi termine cariera prin glorificarea zeului şi printr-un fel de sinucidere, asemenea unui om care, înnebunit de ameţeală, se aruncă din vârful unui turn numai pentru a scăpa de acest chin cumplit. Tragedia aceasta era un protest împotriva posibilităţii de realizare a tendinţei sale; dar vai, ea era deja realizată! Minunea se înfăptuise; când poetul s-a retractat, tendinţa lui învinsese. Dionysos fusese izgonit de pe scena tragică, şi anume de o putere demoniacă ce împrumutase glasul lui Euripide. Euripide însuşi, într-un anumit sens, nu era decât o mască. Zeitatea ce vorbea prin el nu era nici Dionysos,

nici Apollo, ci un demon nou născut, numit *Socrate*> Acesta este noul antagonism caracterul dionisiac şi cel socratic; iaFTiră; gie Saeâină, ca operă deantă, a picxiităam pricân» lui. Oricât ar încerca Euripide să ne consoleze prin retractarea sa, nu izbuteşte: prea frumosul templu s-a prăbuşit. Zadarnic se tânguieşte distrugătorul, zadarnic recunoaşte că a fost cel mai frumos dintre temple! Şi chiar faptul că, drept pedeapsă, Euripide a fost prefăcut în balaur de către criticii tuturor timpurilor, nu este decât o slabă mângâiere pentru noi.

Să cercetăm acum această tendinţă *socratică* prin care Euripide a combătut şi a învins tragedia lui

Eschyl.

Trebuie să ne întrebăm ce ţel urmărea, în cea mai înaltă idealitate a realizării ei, intenţia lui Euripide de a întemeia drama numai pe elementul ne-dionisiac. Ce formă mai putea îmbrăca drama, dacă nu se năştea din pântecele muzicii, în acel tainic asfinţit al dionisiacului? Doar aceea a *epo*232

233

sului dramatizat; în acest domeniu apolinic al artei nu este cu putinţă, fireşte, să te înalţi până la tragedie.

Cuprinsul evenimentelor reprezentate nu are nicio importanţă, ba mai mult: m-aş încumeta chiar să afirm că lui Goethe i-ar fi fost imposibil să înfăţişeze în chip tragic şi mişcător sinuciderea unei făpturi idilice ca Nausicaa; (acest fapt trebuia

să umple întreg actul al V-lea al piesei cu acelaşi titlu proiectată de el). Puterea artei epic-apolinice este atât de mare, încât înfrumuseţează pentru noi, ca prin vrajă, lucrurile cele mai cumplite, datorită plăcerii ce ne-o provoacă aparenţa şi mântuirea prin aparenţă. Ca şi rapsodul epic, poetul epopeii dramatice nu se poate contopi perfect cu imaginile sale; el este contemplare senină şi imobilă, şi priveşte cu ochi mari imaginile din *faţa sa*. În epopeea dramatizată, actorul rămâne întotdeauna rapsod în străfundul fiinţei sale; harul visului lăuntric planează peste toate acţiunile lui, aşa încât el nu este niciodată cu totul actor.

În ce raport se află tragedia lui Euripide cu acest ideal al dramei apolinice? în raportul în care se află ou rapsodul solemn dan tampurile vechi noul rapsod care, în *Ion* al lui Plaiton, îşi descrie astfel propria fiinţă: «Când spun ceva jalnic mi se umplu ochii de lacrimi; când spun ceva grozav şi înfricoşător, părul mi se face măciucă de spaimă şi inima îmi bate». Aici nu mai esteurmă de acea epică prefacere de sine într-o simplă aparenţă, de insensibilitatea glacială a actorului autentic care, în momentul culminant al jocului său, nu este decât aparenţă şi plăcere izvorâtă din aparenţa. Euripide este acel actor a cărui inimă bate, al cărui păr se face măciucă; îşi schiţează planul ca gânditor socratic şi îl execută ca actor pătimaş. Nu este artist pur nici când îşi pregăteşte opera, nici când o execută. Astfel, drama lui Euripide estejin fenomen rece şi aprins totodată, la fel de

apt să îngheţe sau să ia foc; îi este cu neputinţă să ajungă la efectul apolinic al epopeii, iar pe de altă parte, s-a desprins pe cât se poate de elementele dionisiace; acum pentru a putea acţiona asupra noastră, trebuie să recurgă la noi mijloace emoţionale pe care nu le mai poate găsi în sfera celor două unice tendinţe estetice, cea apolinică şi cea dionisiacă. Aceste mijloace sunt idei paradoxale şi reci în locul contemplării apolinice, şi *sentimente* aprinse în locul extazului dionisiac; şi unele şi altele sunt imitaţii cât mai realiste, şi nicidecum cufundate în zonele eterice ale artei.

Ne-am dat deci seama că Euripide n-a reuşit deloc să întemeieze drama numai pe elementul apo-linie, ci, dimpotrivă, că tendinţa sa ne-dionisiacă a degenerat întreţin sistem de procedee naturaliste şi neartistice. Acum vom putea cerceta mai uşor caracterul socratismului estetic, al cărui principiu suprem sună cam astfel: «Ca să fie frumos, orice trebuie să fie raţional», formulă paralelă cu cea socratică:

«Nu e virtuos decât cel ce posedă cunoaşterea», înarmat cu acest canon, Euripide a măsurat fiecare lucru în parte, rectificându-l conform acestui principiu: limba, caracterele, construcţia dramatică, muzica corală. Lipsurile poetice şi regresul ce i se reproşează atât de des când i se compară opera cu aceea a lui Sofocle sântr mai totdeauna rodul procesului critic şi pătrunzător al raţiunii rătăcite. *Prologul* lui Euripide ne va arăta mecanismul acelei metode raţionale. Nimic nu se opune mai puternic tehnicii

noastre dramatice decât prologul din drama lui Euripide. Ca un personaj să apară singur se scenă la începutul piesei pentru a spune publicului cine este, ce a precedat acţiunea, ce s-a întâmplat până acum, ba chiar ce se va petrece în cursul piesei – iată un procedeu pe care un dramaturg modern l-ar califica drept renunţare îndrăzneaţă şi de neiertat la toate efectele dramatice. Dacă publicul ştie ce se va întâmpla – cine va mai aştepta atunci ca totul să se întâmple cu adevărat? Căci aici nu e vorba de un vis prevestitor care ne-ar micşora interesul ce-l poate trezi realizarea lui ulterioară. Euripide era cu totul de altă părere. La el, efectul tragediei nu se întemeia niciodată pe încordarea epică, pe nesiguranţa desfăşurării peripeţiilor care excită imaginaţia, ci pe marile scene lirico-retorice, în care

234

pasiunea şi dialectica eroului luau proporţiile unui fluviu maiestuos. Totul tindea spre patos, şi nu spre acţiune. Ce nu slujea patosul era condamnat. Dar ceea ce îl împiedica cel mai mult pe spectator să participe ou desfătaire la astfel de scene este lipsa unei verigi în înlănţuirea evenimentelor anterioare.

Atâta vreme cât spectatorul e silit să-şi bată capul despre semnificaţia cutărui personaj, despre cauzele cutărui conflict de sentimente şi intenţii, nu se va putea identifica total cu suferinţele şi acţiunile eroilor; nu va fi în stare să pătimească sau să tremure, cu răsuflarea tăiată, alături de ei. Tragedia lui Eschyl şi a lui Sofocle folosea

procedeele cele mai ingenioase pentru a-l pune pe spectator, ca din întâmplare, în posesia tuturor firelor acţiunii, şi aceasta din primele scene; prin artificiul acesta se arată o înaltă măiestrie artistică, care parcă ascunde cerinţele tehnice ale genului, lăsându-le să pară întâmplătoare. Dar Euripide avea impresia că, în timpul primelor scene, spectatorul era pradă neliniştii, tot încercând să-şi lămurească evenimentele premergătoare acţiunii, aşa că frumuseţile poetice şi patosul expunerii erau pierdute pentru el. De aceea a plasat prologul înaintea expunerii şi la Pus în gura uraui personaj care inspira încredere. Adesea îi revenea unei zeităţi sarcina de a garanta oarecum publicului cursul acţiunii şi de a îndepărta orice îndoială despre realitatea mitului; tot aşa a procedat Descartes atunci când nu a putut dovedi realitatea lumii empirice decât făcând apel la veracitatea lui Dumnezeu şi la incapacitatea lui de a minţi. Aceeaşi veracitate divină o foloseşte încă o dată Euripide la sfârşitul dramei, pentru a da publicului asigurări în ce priveşte viitorul eroilor săi: în aceasta constă misiunea deocheatului *deus ex machina*.

Între viziunea epică a trecutului şi cea a viitorului se află prezentul linco-dramatic, actâcă «drama»

propriu-zisă. „– Aşadar, Euripic Teeste, mai ales ca poet, ecoul conştient al experienţelor sale; tocmai aceasta îi conferă un loc atât de memorabil în istoria artei

235 greceşti. Caracterul critic al operelor sale

îi va fi părut adesea ilustrarea dramatica a începutului scrierii lui Anaxagora: «La început toate erau de-a valma. Apoi a venit raţiunea şi a introdus ordinea». Datorită «Nous»-ului său, Anaxagora a fost considerat printre filosofi ca prima minte trează printre beţivi; tot astfel, trebuie să se fi considerat Euripide faţă de ceilalţi poeţi tragici. Atâta vreme cât singurul principiu ordonator al universului

— «Nous»-ul – era încă exclus din creaţia artistică, totul era cuprins în «ciorba» iniţială; aşa trebuie, desigur, să fi judecat Euripide, aşa trebuie să fi condamnat el – ca singura minte «trează» – pe poeţii

«beţi». Ce spusese Sofocle despre Eschyl, anume că «ceea ce face este bine făcut, deşi inconştient» nu putea fi deloc pe gustul lui Euripide. Acesta ar fi spus, dimpotrivă, că Eschyl, tocmai pentru că fusese inconştient, a apucat pe o cale greşită. Şi divinul Platon vorbeşte de puterea creatoare a poetului, de cele mai multe ori cu ironie, atâta vreme cât ea nu este rodul înţelegerii conştiente; el o aşază pe aceeaşi treaptă cu darul profetului şi al tălmăcitorului de vise: doar se ştie că poetul nu e în stare să creeze până nu e inconştient şi nu se mai află în el urmă de raţiune. Ca şi Platon, Euripide a înfăţişat lumii contrariul unui poet «lipsit de raţiune». Principiul său estetic, «Pentru a fi frumos totul trebuie să fie conştient», este, cum am mai spus, o formulă paralelă celei socratice: «Pentru a fi bun, totul trebuie să fie conştient». Prin urmare, îl putem

considera pe Euripide poetul socratismului estetic. Cel de-al doilea spectator care nu înţelegea tragedia veche, şi de aceea nu o preţuia, a fost Socrate; aliat cu el

Euripide a cutezat să fie crainicul unei arte noi. Dacă aceasta a dus la pieire tragedia veche, principiul ucigător a fost socratismul estetic; dar în măsura în care lupta se îndrepta împotriva elementului dionisiac al vechii arte, recunoaştem în Soerate pe adversarul lui Dionysos, pe noul Orfeu care se ridică împotriva lui Dionysos şi, deşi sortit să fie sfâşiat de Menadele tribunalului atenian, l-a pus pe fugă pe însuşi zeul atotputernic. Iar acesta, ca şi atunci când fugea de Lycurg, regele edonieni23

lor, a scăpat aruncându-se în adâncurile mării, în undele mistice ale unui cult tainic care, treptat, s-a întins asupra lumii întregi.

13.

Strânsele afinităţi ce existau între tendinţele lui Socrate şi cele ale lui Euripide n-au scăpat atenţiei contemporanilor lor; dovada cea mai grăitoare a agerimii spiritului acestora este legenda, răspândită în Atena, după care Socrate colabora la operele lui Euripide. Partizanii «fericitelor vremuri de odinioară» asociau aceste două nume, ori de câte ori enumerau pe corupătorii poporului, influenţei cărora se datora decăderea treptată a forţelor morale şi fizice, jertfirea vechii vigori trupeşti şi sufleteşti a luptătorilor de la Marathon, în favoarea unei dubioase liberalizări a gândirii. Pe acest ton,

jumătate indignat, jumătate dispreţuitor, tratează comedia aristofanică pe aceşti doi oameni, spre revolta modernilor care ar fi fost gata să-l sacrifice pe Euripide, dar care nu se puteau împăca cu gândul ca Socrate să fie zugrăvit de Aristofan drept sofistul prin excelenţă, mai mult: personificarea însăşi a tuturor sofismelor; singura lor mângâiere era de a-l pune la stâlpul infamiei pe Aristofan însuşi, ca pe un Alcibiade mincinos şi des-frânat al poeziei. Fără a lua apărarea instinctelor profunde ale lui Aristofan, voi continua să dovedesc înrudirea apropiata dintre Socrate şi Euripide, întemeindu-mă pe intuiţia contemporanilor lor; trebuie amintit aici că Socrate, ca duşman al artei tragice, nu asista la reprezentaţii de tragedie şi nu se ducea la teatru decât atunci când se juca o nouă piesă a lui Euripide. Cel mai ilustru exemplu de alipire a acestor două nume ne este însă dat de oracolul delfic: acesta îl proclamase pe Socrate cel mai înţelept dintre oameni, spunând totodată că premiul al doilea, în competiţia înţelepciunii, îi revenea lui Euripide.

Al treilea loc pe această scară de valori îi era 237 atribuit lui Sofocle, lui Sofocle care se mândrise faţă de Eschyl că nu face decât ceea ce este bine, pentru că *ştie* ce este binele. În chip manifest, ceea ce îi distinge pe aceşti trei oameni, ca primele trei «minţi ştiutoare» ale timpiului, este tocmai gradul de luciditate al discernământului lor.

Dar cuvântul cel mai tăios despre valoarea

nemaipomenită acordată atunci cunoaşterii şi ştiinţei a fost pronunţat de Socrate, singurul om care a îndrăznit să admită că *nu ştie nimic*; în schimb, în peregrinările sale critice prin Atena, stând de vorbă cu cei mai însemnaţi oameni de stat, oratori, poeţi şi artişti, găsise la topi iluzia cunoaşterii. Cu uimire îşi dăduse seama că toate acele celebrităţi nu-şi cunoşteau temeinic şi precis nici măcar propria lor meserie, pe care o exercitau doar instinctiv. «Doar instinctiv»: ca această formulă atingem miezul însuşi al gândirii socratice. Prin ea, socratismul condamnă atât arta, cât şi etica timpului său; oriunde şi-ar îndrepta Socrate privirea cercetătoare, vede numai lipsa de pătrundere şi puterea iluziei; de aici ajunge la totala absurditate a tuturor împrejurărilor din vremea sa şi pno-nunţă o condamnare generală. Pornind de la punctul de vedere expus adineaori, Socrate se credea menit să reformeze starea de lucruri: el, el singur, cu dispreţ şi trufie în privire, el, premergătorul unei Culturi, al unei arte şi al unei morale cu totul de altă matură, înfruntă o lume din care am fi prea fericiţi să prindem cu reneraţie măcar un crâmpei.

Iată de ce, în prezenţa lui Socrate, suntem totdeauna cuprinşi de o nespusă îndoială, care ne îndeamnă mereu să cercetăm semnificaţia şi intenţiile acestei figuri, atât de enigmatice, a antichităţii. Cine este acela care se încumetă să conteste esenţa elenismului, a acestui elenism care, întruchipat în Homer.

Pindar şi Eschyl, în Fidias şi în Pericle, în

Pithia şi în Dionysos, se bucură de adoraţia noastră uimită, şi ni se pare abisul cel mai adânc şi culmea cea mai înaltă? Ce este acea putere demoniacă care poate cuteza să arunce în praf această licoare magică? Care este acel semizeu, căruia corul spiritelor celor mai nobile ale omenirii trebuie să-i

238

239

strige: «Vai! Vai! Cu o lovitură năprasnică ai nimicit lumea aceea minunată; ea cade, se prăbuşeşte!» 1

Acea apariţie extraordinară, cunoscută sub numele de «Demonul lui Socrate», ne dă posibilitatea să descifrăm personalitatea filosofului. În situaţii speciale, atunci când raţiunea lui miraculoasă începea să şovăie, Socrate găsea un sprijin puternic într-un glas divin pe care îl auzea în aceste clipe. Ori de câte ori vorbea acel glas, îl prevenea să se oprească. În această privinţă cu totul anormală, înţelepciunea intuitivă nu intervenea decât pentru a *pune piedici* cunoaşterii conştiente. Pe câtă vreme, la toţi creatorii, tocmai instinctul este puterea productivă şi afirmativă, iar conştiinţa este un frâu şi îndeplineşte funcţia de critic, la Socrate lucrurile stau invers: instinctul este critic, iar conştiinţa creatoare, adevărată monstruozitate *per defectum*. Constatăm aici un monstruos *defectus* în ceea ce priveşte orice aplecare către misticism; astfel l-am putea califica pe Socrate drept *non-misticul* prin excelenţă, în care spiritul

logic este tot atât de excesiv ca şi înţelepciunea instinctivă la mistici. Pe de altă parte însă, acest instinct logic al lui Socrate era cu totul neputincios să se examineze pe sine; în acest torent nestăvilit, se manifestă o putere a naturii cum nu o găsim, spre uimirea noastră înfioratăă, decât la forţele cele mai grozave ale instinctului. Cine, citind operele lui Platon, a simţit măcar o adiere din acea naivitate şi siguranţă divină, a ideii conducătoare socratice, acela a simţit şi cum uriaşa roată motrice a socratismului logic pare a se învârti în spatele lui Socrate; el înţelege că trebuie să privim totul prin Socrate ca printr-o umbră. Că Socrate însuşi îşi dădea vag seama de aceasta, e dovedit de seriozitatea demnă cu care îşi afirma mereu, şi chiar faţă de judecătorii săi, menirea sa divină. Era tot atât de imposibil să dovedeşti că nu are dreptate, cât şi să aprobi influenţa lui care nimicea instinctele. Faţă de acest conflict insolubil, pe care avea să-l judece

1 Citat din *Faust* N.T.)

areopagul, nu se impunea decât o singură condamnare: exilul. Socrate ar fi trebuit azvârlit peste graniţe, ca ceva cu totul enigmatic, inclasabil, inexplicabil, şi posteritatea n-a R fi fost în drept să acuze pe atenieni de o acţiune infamă. Dar faptul că a fost osândit la moarte, şi nu numai la surghiun, pare datorat lui Socrate însuşi, care a urmărit acest scop cu deplină conştiinţă şi fără groaza firească în faţa morţii; s-a dus la moarte cu liniştea cu care, după descrierea lui Pkton, a părăsit ultimul dintre comeseni simpozionul, spre

a începe o zi nouă; în timp ce, pe bănci şi pe podea, tovarăşii săi de banchet rămân adormiţi să-l viseze pe Socrate, eroticul adevărat. Moartea lui Socrate a devenit noul ideal, nebănuit până atunci, a nobilului tineret grec. Pktion, tânărul elen tipic, s-a prosternat primul în faţa acestei imagini, cu toată dăruirea sufletului său exaltat.

14.

Să ne închipuim acum acel ochi unic şi mare de ciclop al lui Socrate îndreptat către tragedie, acel ochi în care n-a scânteiat niciodată nobila nebunie a entuziasmului artistic! Să ne amintim că acest ochi nu ştia să se complacă în spectacolul abisurilor dionisiace. Ce putea vedea el în arta tragică, numită de Platon «sublimă şi slăvită»? Desigur ceva cu totul nenaţional, cu cauze ce păreau a fi fără efect, şi cu efecte ce păreau fără cauze; afară de asta, toată tragedia se arăta atât de pestriţă şi de disparată, încât nu putea să nu irite temperamentele potolite şi să nu tulbure în chip primejdios temperamentele emotive şi sensibile. Noi ştim că singurul gen poetic pe care îl gusta erau *Fabulele lui Esop* şi iacestea, desigur, ou condescendenţa zâmbitoare cu care excelentul nostinu Gellert cântă laudele poeziei în fabula *Albina şi găina*:

«*Privindu-mă îţi dai seama la ce e bună poezia*: *Să-i spună printr-o imagine adevărul Aceluia care n-are prea multă minte*».

Lui Socrate însă, arta tragică îi părea că jiu «spune nici măcar adevărul», fără să mai vorbi:.; de faptul că se adresează aceluia care «n-are prea

multă minte», deci nu filosofului; pentru el, aşadar, un dublu motiv de a o ignora. Ca şi Platon, el o socotea printre artele «linguşitoare» care înfăţişează lucrurile plăcute, nu pe cele utile. De aceea, cerea discipolilor săi să se abţină cât mai riguros de la plăceri atât de nefilosofice. Ca urmare a poveţei, tânărul poet tragic Platon a trebuit să-şi ardă dramele pentru a putea deveni elevul lui Socrate. Dar unde maximele socratice întâlneau o opoziţie de neînvins, puterea lor era încă destul de mare – mulţumită şi caracterului neînduplecat al lui Socrate – pentru a împinge poezia pe căi noi şi necunoscute până atunci.

Chiar Platon ne oferă un exemplu al celor spuse: în condamnarea tragediei şi a artei în general, el nu rămânea mai prejos de cinismul naiv al maestrului său, şi totuşi, silit de o necesitate artistică a naturii lui, a creat o formă de artă ce are analogii intime cu formele pe care le condamna. Învinuirea majoră pe care Platon o aducea vechii arte – anume ca ea copiază un simulacru, că aparţine deci unei sfere şi mai joase decât lumea empirică – nu trebuia cu niciun chip să fie îndreptată împotriva operei de artă noi; de aceea îl vedem pe Platon străduindu-se să depăşească realitatea şi să înfăţişeze *Ideea* care se afla la baza acelei pseudo-realităţi. Astfel, însă, Platon gânditorul ajunsese printr-un ocol tocmai într-un domeniu familiar poetului; din acest moment, Sofocle şi toată arta veche erau în drept să protesteze solemn împotriva criticilor lui Platon. Dacă trgedia abs Qibise toate genurile de

artă anterioare, se poate spune acelaşi lucru, dar într-un sens mai larg, despre dialogurile platoniciene care, născute din amestecul tuturor stilurilor şi al formelor, plutesc între povestire, lirică, dramă, între proză şi poezie, transgresând astfel vechea şi riguroasa lege a unităţii de formă a limbii. Pe această cale, scriitorii *cinici* au mers şi mai departe: prin împestriţarea stilului şi prin amestecul incoerent al formelor metrice şi prozaice, ne-au dat despre acel «Socrate turbat» o imagine literara identică cu aceea sub care îl înfăţişau în viaţă. S-ar putea spune că dialogul platonician a fost, după maufirag Ju, barca de salvare a vechii poezii împreună cu toţi copiii ei; înghesuiţi într-un spaţiu strâmt şi ascultând cu frică de singumul lor pilot, Soonate, ei pătrund acum într-o lume nouă care nu se putea sătura de spectacolul fantastic oferit de acest cortegiu. Într-adevăr, Platon a creat pentru posteritate modelul unei forme noi de artă: modelul *romanului*, care poate fi considerat ca desăvârşirea maximă a fabulei lui Esop, în care poezia este subordonată filosofiei dialectice în acelaşi fel în care – aceasta fusese subordonată, veacuri întregi, teologiei, anume ca *ancilla*. Aceasta a fost noua condiţie la care Platon, sub jailuenţa demoniacului Socrate, a redus poezia.

Aici, *gândirea filosofică* năpădeşte arta şi o sileşte să se agaţe cât mai strâns de trunchiul dialecticii.

Tendinţa apolinică s-a transformat în schematism logic: la Eurapide am remarcat, de

altfel, ceva analog şi, în afară de aceasta, o tranp unere a iiioei = – *siacului* în emqţiena-twa4 istă.

Socrate, eroul dialectic în drama platoniciană, ne reaminteşte, prin natura sa, pe eroul lui Euripide, care trebuie să-şi justifice faptele prin argumente pro şi contra şi astfel e mereu în primejdie să piardă în ochii noştri orice interes tragic. Într-adevăr, cine ar putea să nu recun & ască elementul *optimist* din dialectică, care, la fiecare concluzie, îşi celebrează triumful şi nu poate trăi decât în lumina rece a

«conştientului»; acel element optimist care, odată pătruns în tragedie, trebuie să năpădească domeniul ei dionisiac şi s-o împingă în chip fatal la sinucidere, adică la saltul mortal în drama burgheză. VEĂ ne reamintim urmările principiilor socratice: A fi virtuos înseamnă a şti. Nu păcătuieşti decât din neştiinţă. Omul. Virtuos este rencit». Aceste trei principii fundamentale ale optimismului sunt moartea tragediei. Căci acum eroul virtuos este silit să fie dialectician; acum trebuie să existe o legătură vizibilă şi necesară între virtute şi cunoaştere, între credinţă şi morală; concepţia trans24

cendentală despre dreptate a lui Eschyl e degradată până a nu mai fi decât principiul plat şi neruşinat al

«dreptăţii poetice» cu obişnuitul ei *deus ex machina*.

Faţă de acest nou teatru socratic şi optimist, cum ne apare acum corul şi, în general, întreaga temelie muzicală şi dionisiacă a tragediei? Ca ceva

fortuit, ca o reminiscenţă inutilă a originii tragediei; şi doar am văzut cum corul nu poate fi înţeles decât ca factor *cauzal* al tragediei şi al tragicului în general. Încă la Sofocle observăm această nedumerire în privinţa corului – semn grăitor că deja la el baza dionisiacă a tragediei începe să se sfărâme. El nu mai îndrăzneşte să încredinţeze corului efectele cele mai zguduitoare, ci îi restrânge sfera în aşa măsură, încât corul apare acum ca fiind aproape coordonat actorilor, ca şi cum ar fi transportat din orchestră pe scenă; astfel, caracterul lui este complet anihilat

— Deşi Aristotel aprobă tocmai noua concepţie despre cor. Această «deplasare» a corului „pe care practic Sofocle a înfăptuit-o – iar tradiţia spune că ar fi şi recomandat-o într-o scriere – este primul pas spre nimicirea corului, nimicire ale cărei faze se succed cu o înspăimântătoare repeziciune în dramele lui Euripide şi ale lui Agathon şi în comedia nouă. Dialectica optimistă goneşte *muzica* din tragedie cu bicluisilo-gismel6Fei; ceea ce înseamnă că distruge esenţa tragediei, care nu poate fi interpretată decât ca o manifestare, ca o reprezentare a unor stări dionisiace, ca o simbolizare vizibilă a muzicii, ca lumea onirică a urâerbeţir dionisiace.

Dacă putem constata chiar înainte de Socrate o tendinţă antidionisiacă care capătă la el o expresie grandioasă, trebuie să ne întrebăm fără teamă cum se cuvine să interpretăm o apariţie ca a lui Socrate, pe care dialogurile platoniciene nu ne îngăduie s-o socotim ca pe o putere pur

negativă şi dizolvantă. Oricât de sigur este că imediaţa ciii-secinţă a influenţei socratice a fost destrămarea tragediei dionisiace; un episod semnificativ al însăşi vieţii lui Socrate ne sileşte să ne întrebăm dacă, 243 între socratism şi artă, există în *chip necesar* numai o opoziţie ireductibilă şi dacă ideea unui «Socrate artist» ar fi un lucru contradictoriu în sine.

Faţă de artă, acest logician despotic avea într-adevăr, din când în când, sentimentul unei lacune, unui anumit gol; parcă îşi imputa de a nu-şi fi îndeplinit datoria către ea. Aşa cum le povestea în temniţă prietenilor săi, avusese adesea în vis aceeaşi apariţie care îi repeta mereu aceleaşi cuvinte: «Socrate, apucă-te de muzică!» Până în ultima zi a vieţii lui, şi-a găsit liniştea în ideea că filosofia sa este cea mai înaltă din artele muzelor, şi nu-i venea să creadă că o zeitate l-ar îndemna la «muzică, artă populară şi vulgară!» în sfârşit, în temniţă, se hotărăşte să se dedice, spre a-şi linişti cu totul conştiinţa, muzicii, pe care o stimase atât de puţin. În această stare de spirit, compune un imn lui Apollo şi versifică unele fabule ale lui Esop. Ceea ce-l împingea la acele exerciţii era ceva analog cu vocea demoniaca ce-l avertizase mereu: era o intuiţie apolinică ce îi spunea că, asemeni unui rege barbar, nu înţelegea imaginea nobilă şi divina care i se înfăţişa, şi că era în primejdie să păcătuiască faţă de o zeitate, neînţelegând-o. Cuvintele grăite de apariţia aceea de vis a lui Socrate sunt singurul indiciu al unei îndoieli despre limitele naturii logice. Probabil că

s-a întrebat: «ceea ce nu înţeleg eu este oare inteligibil în sine? Poate există un domeniu al înţelepciunii din care logicianul este surghiunit? Arta este poate un corelativ necesar şi un supliment al ştiinţei?»

În spiritul acestor întrebări pline de presimţiri, trebuie să arătăm cum influenţa lui Socrate – până în momentul de faţă, ba chiar şi în viitor – s-a extins tot mai mult asupra generaţiilor succesive ca nişte umbre ce cresc, pe măsură ce soarele se apropie de asfinţit; cum aceeaşi influenţă impune mereu necesitatea unei complete reînnoiri a *artei* – şi anume a unei arte în sensul cel mai

245

larg, cel mai adânc, în sens metafizic – şi cum veşnicia influenţei socratice garantează şi veşnicia artei. Dacă n-ar fi fost recunoscut acest adevăr, dacă n-ar fi fost stabilit în chip peremptoriu că orice artă este pentru greci, de la Homer până la Socrate, în rapcurmil celei mai sitrmse dependenţe, grecii me-ar fi făcut desigur aceeaşi impresie ca Socrate atenienilor. Aproape în toate epocile, culturile succesive au încercat să scape de jugul grecilor pentru că faţă de ei toate creaţiile proprii ale acestor culturi, creaţii în aparenţă originale şi sincer admirate, păreau a pierde dintr-odată orice culoare şi orice viaţă, şi se prefăceau în copii nereuşite, aproape caricaturale. Şi astfel izbucneşte din când în când o mânie înverşunată împotriva acelui mic popor arogant care a cutezat să numească barbar, odată pentru totdeauna, tot ce nu era grecesc. Se pune

întrebarea: cine sunt aceştia, care, deşi cu o strălucire istorică efemeră, cu instituţii ridicol de limitate, cu moravuri dubioase, şi chiar cu vicii odioase, au totuşi pretenţia să ocupe, între popoare, locul de frunte care-i revine geniului printre oamenii de rând?

Din păcate, lumea n-a avut norocul să găsească potirul cu cucută care ar fi putut-o scăpa de un astfel de fenomen, căci toată otrava pe care au putut-o zămisli invidia, calomnia şi mânia, n-a ajuns să nimicească acel orgoliu sigur de sine. Şi de aceea ne e ruşine şi teamă de greci. Doar un om care respectă mai presus de orice adevărul va îndrăzni să-şi mărturisească faptul că grecii ţin în mâinile lor hăţurile culturii noastre şi ale oricărei alte cukuiri, dar că aproape totdeauna carul şi caii nu sunt de calitate destul de bună şi potrivită cu gloria conducătorilor; de aceea aceştia îşi permit gluma să mâne echipajul în prăpastie, pe când ei înşişi sar peste caciijm salt ahilean. Pentru a. – i acorda şi lui JSocraie demnitatea de conducător, ajunge să ne dani seama că el reprezintă un tip de om cum n-a mai existat înaintea lui, şi anume tipul *omului teoretic*; ne vom strădui acum să cercetami care—5 rrrrremriâricaţia şi scopul acestui tip de om. Ca şi artistul, omul teoretic găseşte şi el, în lumea înconjurătore, o nesfârşită plăcere; ca şi pe artisti aceasti plăcere îl apară de etica practică a pesimismului şi de ochii de linx ai acestuia, care lucesc numai în întuneric. Dar pe când artistul, faţă de ornice manifestare nouă a adevărului, contemplă totdeauna cu încântare ceea ce a rămas

încă învăluit, omul teoretic se desfată la vederea vălului sfâşiat, şi plăcerea lui supremă constă în procesul unei dezvăluiri reuşite, realizate prin puteri proprii. Nu ar exista ştiinţă dacă ea n-ar avea alt ţel decât realitatea şi n-ar fi preocupată decât de zeiţa goală a adevărului şi de nimic altceva. Căci atunci discipolii ştiinţei ar trebui să se simtă ca nişte oameni care ar vrea să sape o groapă verticală până la antipozi; fiecare dintre ei şi-ar da seama că muncind chiar toată viaţa cu cea mai mare perseverenţă n-ar săpa decât o parte infimă din imensa adâncime, şi că groapa săpată de el ar fi umplută de vecinul său, astfel că rezultatul muncii sale ar fi anihilat, încât un al treilea ar părea foarte cuminte, alegând un loc nou pentru tentativa lui. Dar dacă unul din ei dovedeşte, în chip convingător, că pe această cale directă antipodul nu poate fi atins, cine va mai voi să sape mai departe în acele adâncimi? Doar dacă între timp şi-ar fi schimbat scopul şi s-ar mulţumi să descopere pietre nestemate sau legi ale naturii. De aceea Lessing, cel mai cinstit dintre oamenii teoretici, a îndrăznit să dea pe faţă că urmărea mai degrabă *căutarea* adevărului decât adevărul însuşi. Prin aceasta afirmaţie a fost dezvăluită taina fundamentală a ştiinţei, spre mirarea, sau chiar spre necazul oamenilor aplecaţi spre ştiinţă. E dnept că alături de această mărturisire izolată, de acest exces de cinstite, ba chiar de îndrăzneală, găsim o *iluzie* profundă care a apărut pe lume întâia dată în persoana lui Soorate: mă refer la acea credinţă de nezdruncinat, că gândirea,

urmărind firul conducător al cauzalităţii, pătrunde până în cele mai adânci abisuri ale realităţii, şi că gândirea nu poate numai să recunoască realitatea, ci şi să o îndrepte. Această nobilă iluzie metafizică se adaugă ca un instinct ştiinţei şi o mână iarăşi 246

şi iarăşi spre limitele ei, unde ea trebuie să se prefacă în *artă*; *acesta şi este adevăratul ţel al întregului proces*.

Să privim acum pe Socrate sub lumina acestor consideraţii; el ne va apărea ca primul om care, sub imboldul acelui instinct al ştiinţei, a putut nu numai să trăiască, ci – ceea ce e mult mai mult – să şi moară; de aceea imaginea lui Socrate murind, imaginea omului liberat prin raţiune de frica morţii, este stema ce încununează porţile ştiinţei. Ea aminteşte rolul ştiinţei, anume să facă din existenţă ceva logic, şi astfel s-o justifice. Când, pentru acest scop, raţiunea nu e suficientă, trebuie pus la contribuţie şi *mitul*, pe care l-am considerat chiar ca o consecinţă necesară, ba chiar ca un scop al ştiinţei.

Când consideri spectacolul oferit de la Socrate încoace – de la acel mistagog al ştiinţei – de către diversele sisteme filosofice care, ca şi valurile mării, se succed neîncetat; când consideri universala sete de a şti, ce s-a manifestat, cu o putere nebănuită până atunci, în toate sferele lumii civilizate şi care, impunându-se ca adevărata misiune a omului superior, a înălţat ştiinţa la locul suprem pe care îl ocupă încă, şi de unde niciodată n-a putut fi coborâtă; când consideri această

dorinţă universală de a cunoaşte cuprinzând tot globul terestru, ca o reţea comună de idei şi sperând să supună legilor sale un întreg sistem solar; şi când îţi concretizezi în acelaşi timp imensa piramidă a ştiinţei moderne – nu te poţi împiedica să vezi în Socrate una din axele istoriei universale şi noua ei cotitură. Să ne imaginăm într-adevăr cantitatea incalculabilă de forţe absorbită de această tendinţă universală, consacrată nu cunoaşterii, ci realizării dorinţelor practice, adică egoiste, ale indivizilor şi ale popoarelor. Este probabil că atunci imigraţiile perpetue ale popoarelor şi luptele exterminatoare ar fi diminuat la extrem dragostea instinctivă de viaţă, şi ar fi generalizat sinuciderile; atunci individul ar crede, 247 asemenea locuitorilor insulelor Fidji, că îşi îndeplineşte datoria supremă de fiu omorându-şi tatăl, şi pe cea de prieten sugrumându-şi prietenul. Pesimismul practic ar putea suscita atunci îngrozitoarea etică ce conduce la genocidul din *milă*. Astfel de etici există şi au existat pe lume, ori de câte ori arta nu a apărut sub o formă oarecare, mai ales sub aceea a religiei sau a ştiinţei, ca un remediu şi o protecţie împotriva, acestui suflu otrăvitor.

Faţă de acest pesimism practic Socrate este primul model al optimistului teoretic care, după cum am văzut, convins că natura lucrurilor este cognoscibilă, atribuie ştiinţei şi cunoaşterii puterea unui panaceu universal şi consideră eroarea ca răul în sine. Să pătrunzi în străfundurile realităţii şi să distingi adevărul de

aparenţă şi de eroare, îi părea omului socratic vocaţia cea mai nobilă, ba chiar singura vocaţie umană. La fel mecanismul noţiunilor, al judecăţilor şi al concluziilor a fost preţuit, de la Socrate încoace, ca activitatea supremă, ca danul cel mai admirabil al naturii. Chiar faptele morale cele mai sublime, mila, sacrificiul, eroismul, precum şi acea perfectă pace sufletească, atât de greu de dobândit, asemănătoare cu o mare neclintită pe care elinul apolinic o numea «sofro-sine», sunt deduse de Socrate şi de urmaşii săi, până la cei mai moderni, din dialectica ştiinţei; ca atare ei socoteau că asemenea însuşiri pot fi educate. Pentru cel ce află prin experienţă plăcerea ce ţi-o dă cunoaşterea socratică şi simte cum această cunoaştere se străduieşte să prindă, în cercuri tot mai vaste, întreaga lume a aparenţelor, nu va mai exista de acum încolo vreun imbold care să-l lege de viaţă mai puternic decât apriga dorinţă de a duce mai departe această cucerire şi de a împleti cu ochiuri indestructibile o reţea prin care nu se poate trece. Socrate – în viziunea lui Platon – îi va apărea acelui om, ca apostolul unei forme cu totul noi a «seninătăţii eline» şi a bucuriei de a trăi, bucurie ce se manifestă prin acte şi, de cele mai multe ori, mulţumită unei influenţe maieutice şi educatoare, 24

exercitată asupra spiritelor tinere şi nobile cu scopul de a suscita în sfârşit geniul aşteptat. Dar ştiinţa, sub imboldul puternicei sale iluzii, tinde neîntrerupt către limitele ei, unde optimismul ascuns în esenţa logicii dă greş, căci periferia

cercului ştiinţei e alcătuită din nenumărate puncte, şi deşi nu ne dăm încă nici măcar seama cum cercul întreg ar putea fi vreodată măsurat, omul superior şi înzestrat ajunge încă la mijlocul vieţii sale, în chip inevitabil, la asemenea puncte de limită ale periferiei, unde dă cu ochii de un întuneric absolut. Când, spre spaima lui, vede cum logica, în aceste puncte de limită, se încolăceşte în juriul ei şi îşi muşcă coada – atunci se iveşte în faţa lui forma noiuă a cunoaşterii, *cunoaşterea tragică* pe care o putem suporta numai luând arta drept scut şi leac.

Dacă ne întoarcem privirea, reconfortată de viziunea elină, către sferele cele mai înalte ale lumii ce ne înconjoară, vedem cum această dorinţă veşnic avidă de cunoaştere optimistă, a căre Tincarnăre”.

perfectă este Socrate, se transformă brusc în resemnare tragică şi în nevoie de artă. E drept că această dorinţă de a cunoaşte, în formele ei inferioare, se manifestă ca un duşman al artei, urând îndeosebi pe cea dionisiac-tragică; am văzut un exemplu al acestei duşmănii când am vorbit de lupta socratismului împotriva tragediei eschiliene.

Ajunşi aci, batem cu emoţie la porţile prezentului şi ale viitorului: această «transformare» va izbuti oare totdeauna să provoace configuraţii noi ale geniului şi, mai precis, în sensul simbolizat de un

Socrate muzician? Oare reţeaua întinsă de artă asupra realităţii, fie şi sub numele de religie sau de ştiinţă, va fi împletită tot mai strâns şi mai

gingaş, sau îi este sortit să fie sfâşiată de goana şi de vârtejul barbar care acum se numeşte «modernism»? îngrijoraţi, dar nu lipsiţi de speranţe, să stăm câtva timp deoparte, ca spectatori cărora le este permis să fie martorii acelor uriaşe lupte şi transformări. Vai! farmecul acestor lupte este că cel ce le con-249 templă trebuie să intre şi el în luptă!

16.

Am căutat să arătăm prin acest exemplu istoric că dispariţia spiritului muzicii ucide tragedia, care nu s-a jăuţul jiaşie dec îl” tocmai din acest spirit. Pentru a atenua bizareria acestei afirmaţii şi, pe de altă parte, pentru a arăta originea părerii noastre, trebuie acum să examinăm cu o privire lucida fenomenele analoage contemporane. Trebuie să pătrundem în acele lupte care se dau, după cum am spus, în sferele cele mai înalte ale lumii de azi, între avida dorinţă de cunoaştere optimistă şi nevoia de artă tragică.

Voi neglija dinadins celelalte influenţe nefaste care totdeauna acţionează împotriva artei, mai ales a tragediei, şi care în prezent exercită un ascendent atât de puternic încât, printre artele teatrale spre pildă, singure farsa şi baletul năpădesc scena, răspândind miresme care poate nu sunt pe gustul tuturor. Vreau să vorbesc numai de *cea mai nobilă rivală* a concepţiei tragice a lumii; mă refer la ştiinţa optimistă în esenţa ei, având în frunte pe strămoşul său Socrate. În curând vom spune care sunt acele forţe ce îmi par chezăşia unei renaşteri a tragediei – şi poate şi a

altor nădejdi minunate ale spiritului german!

Înainte de a ne avânta în mijlocul acelor lupte, să îmbrăcăm platoşa cunoştinţelor pe care le-am dobândit până acum. În opoziţie cu toţi acei care se străduiesc să deducă artele dintr-un singur principiu, ce ar fi izvorul de viaţă necesar oricărei opere de artă, eu îmi aţintesc privirile asupra celor *două*

— Zeităţi artistice ale elinilor, Apollo1 şi Dionysos, şi recunosc în ele întrupările şi simbolurile vii *a doua* lumi de artă, distincte prin esenţa lor cea mai profundă şi prin ţelurile lor cele mai înalte. Apollo îmi apare ca geniul ce clarifică noţiunea de *principium individualionis*; numai cu ajutorul lui e posibilă mântuirea prin aparenţă. Dimpotrivă, chiotul de bucurie mistică a lui Dionysos sfărâmă vraja individualităţii şi deschide drumul către izvoarele existenţei, către esenţa cea mai profundă a lucrurilor. Acest uriaş abis care se cască între arta plastică (apolinică) şi muzică 250

arta dionisiacă) n-a fost recunoscut în toată adâncâinea lui decât de unul singur dintre marii gânditori. Fără ajutorui simbolicii divine a elinilor era” atribuit muzicii un caracter şi o origine ou totul diferite de cele ale celorlalte arte, căci ea nu este, ca ele, reproducerea aparenţelor, ci imaginea directă a voinţei însăşi; <mruzica) ar reprezenta nu lumea fizică, ci realitatea metafizică, lucrul în sine» 1. Pe veşnicul adevăr al acestei concepţâTTceămai importantă din toată estetica – însuşi începutul esteticii – şi-a pus pecetea Richard Wagnier) în lucrarea sa *Beethoven*, el afir/

mă că muzica trebuie judecată după cu totul alte N

principii decâi artele... plastice, şi nici nu trebuie apreciată conform categoriei frumosului; cu toate că, adaugă Wagner, o estetică eronată, sub influenţa unei arte deviate şi degenerate, s-a obişnuit, conform ideii de «frumos» proprie lumii plastice, să ceară muzicii efecte asemănătoare acelora ale artelor plastice, adică *plăcere în faţa formelor frumoase*. După ce îmi dădusem seama de acel uriaş abis dintre cele două feluri de artă, am simţit nevoia imperioasă să mă apropii de esenţa tragediei greceşti şi deci de manifestarea cea mai profundă a geniului elin; căci abia acum mi se părea că posed talismanul mulţumită căruia puteam evoca problema iniţială a tragediei, depăşind frazeologia curentă a esteticii noastre. Viziunea elenismului ce mi-a fost astfel dată era atât de deosebită şi de stranie, încât a trebuit să conchid că, cu toată aroganţa ştiinţei noastre despre cultura greacă clasică, această ştiinţă pare a se fi ocupat până acum numai cu un joc de umbre cu totul superficial.

Am putea poate aborda problema iniţială cu următoarea întrebare: ce efect estetic se produce, când cele două puteri artistice, cea apolinică şi cea dionisiacă, oare prin ele înseşi sunt distincte, intră simultan în acţiune? Sau, spus mai pe scurt, în ce raport stă muzica cu imaginea şi ou noţiu

1 A. Schopenhauer. *Die Well ah Willt und Verstellung Lumea ca voinţă ţi reprezentare*), vol. I., p. 310.

nea?

— Schopenhauer, pe care Richard Wagner îl laudă pentru luciditatea şi clarviziunea lui tocmai în această problemă, expuae subiectul în chipul cel mai explicit în următorul pasaj pe care îl reproduc aci în întregime: «Prin urmare, putem considera pe deoparte lumea aparentă, adică natura, şi, pe de alta, muzica drept două expresii diferite ale aceluiaşi lucru; acest lucru este singurul element care stabileşte analogia, şi cunoaşterea lui e necesară pentru a înţelege acea analogie. Muzica este aşadar, dacă o considerăm ca expresie a lumii, un limbaj extrem de general. Raportul dintre acest limbaj şi generalitatea noţiunilor este cam acelaşi cu raportul dintre acea generalitate şi obiectele luate în parte. Generalitatea muzicii nu este însă deloc acea generalitate goală a abstracţiei – oi este de om fel cu totul deosebit; ea posedă o precizie perfect inteligibilă, în această privinţă, se aseamănă cu figurile geometrice şi cu numerele, care sunt formele generale ale tuturor obiectelor experienţei şi care sunt aplicabile *a priori*; nefiind totuşi abstracte, ci cunoscute prin intuiţie şi totdeauna determinate. Toate impulsurile, emoţiile, toate manifestările imaginabile ale Voinţei, toate acele fenomene interioare omului pe care raţiunea le împreunează sub noţiunea negativă de „sentiment”, toate pot fi exprimate prin multitudinea infinită a melodiilor posibile; dar totdeauna sunt exprimate exclusiv în generalitatea formei pure, fără substanţă, numai ca lucru în

sine, nu ca aparenţe, ci oarecum ca sufletul aparenţelor, în chip încorporai. Acest raport intim dintre muzică şi esenţa reală a tuturor lucrurilor explică faptul că de câte ori o scenă, o acţiune, o întâmplare e întovărăşită de o muzică adecvată, aceasta pare a ne dezvălui sensul lor cel mai tainic, exprimând comentariul cel mai just şi cel mai lămurit. De asemenea, acest raport explică faptul că aceluia ce se dăruieşte cu totul impresiei trezite de o simfonie, i se pare că îi trec prin faţa ochilor toate întâmplările posibile ale vieţii şi ale lumii; totuşi, dacă se gândeşte bine, nu poate găsi nicio asemănare între

252

acel joc de sunete şi obiectele evocate. Căci zică se deosebeşte, după cum am spus, de toate celelalte arte prin aceea că nu este o copie a aparenţelor, adică a obiectivării adecvate a Voinţei, ci o copie imediată a Voinţei însăşi; astfel reprezintă elementul metatizical Itur Tde” cel fizic, lucrul în sine alături de aparenţă. Ai putea tot atât de bine să numeşti lumea «muzică materializată» ca şi «voinţă materializată». E deci de înţeles de ce muzica conferă imediat oricărei tablou, oricărei scene din viaţa reală, o semnificaţie mai înaltă, şi aceasta bineînţeles ou atâtt mai mult cu cât analogia este mai strânsă între melodie şi aparenţa de care e vorba... De aceea e posibil să adaugi muzicii un poem care devine cântec, descrierea unei scene care devine pantomimă, sau amândouă reunite, obţinând astfel o operă. Asemenea imagini din viaţa omenească,

adăugate limbajului general al muzicii, nu sunt niciodată legate de ea şi nu-i corespund în chip absolut necesar; ele se află doar în acelaşi raport cu muzica precum se află un exemplu oarecare faţă de noţiunea generală. Acele imagini reprezintă cu precizia realităţii ceea ce muzica exprimă prin generalitatea formei pure. Căci melodiile sunt oarecum asemenea noţiunilor generale, un *abstractum* al realităţii. Într-adevăr lumea lucrurilor concrete oferă perceptibilul, particularul, individualul, cazul izolat, atât al generalităţii ideilor, de şi al generalităţii melodiilor. Dar aceste două generalităţi sunt în unele privinţe opuse una alteia, în sensul că noţiunile conţin numai formele abstrase din percepţii, oarecum scoarţa superficială desprinsa de lucruri; ele sunt prin urmare abstracţii absolute, pe când muzica ne dă miezul preexistent, substanţa cea mai intimă a oricărui fenomen aparent, inima însăşi a lucrurilor. Raportul acesta poate fi exprimat corect în limbajul scolasticilor în felul următor: noţiunile sunt *universalia post rem*, muzica ne dă *universalia ante rem*, iar realitatea *universalia in re*. Faptul însă că e în general posibilă o relaţie între o compoziţie muzicală şi o 253 reprezentare plastică rezultă din aceea că amândouă nu sunt decât expresii diferite ale aceleiaşi esenţe a lumii. Când, într-un caz dat, o astfel de relaţie există într-adevăr, deci când compozitorul a reuşit să exprime prin limbaj ud general al rău-zioii fenomenele volitive care constituie miezul acţiunii,

atunci melodia cântecului sau muzica operei este «expresivă». Dar analogia descoperită de compozitor între muzică şi acţiune trebuie să rezulte din cunoaşterea imediată a esenţei lumii, să fie ignorată de raţiunea lui şi să nu se reducă la o imitaţie voită conştient şi exprimată prin noţiuni; astfel, muzica nu exprimă esenţa lăuntrică a lumii, adică Voinţa, ci imită numai în chip insuficient aparenţa ei. Aşa şi procedează orice muzică descriptivă».1

Aşadar, după teoria lui Schopenhauer, înţelegem muzica în chip imediat ca un limbaj al Voinţei, şi imaginaţia noastră e îmboldită să dea o forma acestei lumi spirituale a cărei voce ne vorbeşte, acestei lumi invizibile şi totuşi atât de tumultuos agitate, încarnând-o într-un simbol analog. Pe de altă parte, imaginea şi noţiunea, sub înrâurirea unei muzici cu adevărat potrivite, capătă o semnificaţie mai înaltă. Aşadar, arta dionisiacă exercită de obicei două feluri de influenţe asupra resurselor artei apolinice; muzica stârneşte *percepţia simbolică* a generalităţii dionisiace, şi, în plus, ea conferă imaginii alegorice sensul ei cel mai măreţ. Din aceste fapte inteligibile şi accesibile unui examen serios, trag concluzia că muzica are puterea de a da naştere *mitului*, adică simbolului celui mai semnificativ şi, în special mitului tragic care exprimă în parabole cunoaşterea dionisiacă. Cu prilejul lirismului am arătat cum, în poetul liric, muzica aspiră să-şi manifeste natura ei esenţială prin imagini apolinice; dacă presupunem că muzica, la apogeul

avântului ei, trebuie să încerce să redea şi imagini cât mai perfecte, suntem siliţi să admitem că ea ştie să găsească şi expresia simbolică a înţelepciunii ei dionisiace.

Şi unde să căutăm această expresie dacă

Ibid. P. 309.

254

nu în tragedie şi, în chip general, în noţiunea de *tragic*?

Din natura artei, aşa cum e înţeleasă de obicei, adică exclusiv sub categoria aparenţei şi a frumuseţii, tragicul nici nu poate fi explicat în chip legitim; abia din spiritul muzicii înţelegem cum nimicirea individului poate stârni bucurie. Căci spectacolul exemplelor fiecărei din aceste nimiciri luminează pentru noi fenomenul etern al artei dionisiace, care ne arată Voinţa în atotputernicia ei, oarecum dincolo de noţiunea de *principium individualionis*: arta dionisiacă exprimă viaţa veşnică, dincolo de orice aparenţă şi da orice nimicire. Bucuria metafizică pricinuită de tragic transpune în graiul imaginilor înţelepciunea dionisiacă instinctiv inconştientă: eroul, cea mai înaltă aparenţă a Voinţei, este negat spre plăcerea noastră, pentru că, totuşi, nu este decât aparenţă, şi pentru ca viaţa veşnică a Voinţei nu este atinsă de nimicirea lui. «Noi credem în viaţa veşnică!» proclamă tragedia, pe câtă vreme muzica este ideea nemijlocită a acestei vieţi. Arta plastică urmăreşte un ţel cu totul deosebit: aci

Apollo înfrânge suferinţa individului prin glorificarea strălucitoare a *veşniciei aparenţei*;

aici frumuseţea biruieşte suferinţa inerentă vieţii; într-un anumit sens, *se* & Łrinţa este suprimată din natură printr-o stratagemă a minciunii. În arta dionisiacă ca şi în tragicul ei simbolism, natura în se adresează cu vocea ei adevărata şi neprefăcută: «Fiţi aşa cum sunt eu: Eterna mumă care, în necontenita succesiune a aparenţelor, făureşte fără răgaz, impune mereu – existenţa firii, şi se bucură veşnic de diversitatea aparenţelor!»

17.

Arta dionisiacă vrea şi ea să ne convingă de bucuria eternă ce o dăruieşte existenţa; numai că trebuie să căutăm această bucurie nu în aparenţe, ci în spatele lor. Suntem siliţi să recunoaştem că 255 tot ce se naşte trebuie să se pregătească pentru un declin dureros, şi să ne aruncăm privirile asupra grozăviei existenţei individuale – totuşi nu trebuie să încremenim: o consolare metafizică ne smulge pentru o clipă din angrenajul migraţiilor. Câteva scurte clipe suntem într-adevăr însăşi fiinţa primordială şi simţim frenetica ei aviditate şi plăcere de viaţă; lupta, chinurile, nimicirea aparenţelor ni se par acum necesare, văzând excesul nenumăratelor forme de existenţi ce se ciocnesc în lupta lor către viaţă, şi exuberanţa rodnică a Voinţei universale. Îmboldirea furioasă a acestor chinuri ne străpunge chiar în clipa în care ne-am identificat oarecum cu incomensurabila plăcere primordială dată de existenţă şi când, pradă extazului dionisiac, presimţim veşnicia indestructibilă a acestei plăceri. În ciuda spaimei şi a milei, ne desfătăm,

fericiţi de a trăi, nu ca indivizi, ci ca viaţa *unică*, cu ale cărei plăceri creatoare ne contopim.

Istoria originii tragediei greceşti ne arată acum, cu cea mai clară precizie, cum opera de arta tragică a grecilor s-a născut într-adevăr din muzică: această idee ne permite pentru întâia oară să interpretăm corect sensul primordial – şi atât de uimitor – al corului. Dar totodată trebuie să admitem că semnificaţia mitului tragic, aşa cum am stabilit-o mai sus, nu a fost percepută niciodată ca noţiune clară de către poeţii greci, şi cu atât mai puţin de către filosofii greci; eroii lor se exprimă oarecum mai superficial decât acţionează. Mitul nu-şi găseşte nicidecum obiectivarea adecvată în cuvântul rostit. Înlănţuirea scenelor şi a tablourilor dezvăluie o înţelepciune mai adâncă decât cea la care poetul însuşi ajunge prin cuvinte şi noţiuni. Acelaşi fenomen se poate observa şi la Shakespeare al cărui Hamlet, de pildă, vorbeşte mai superficial decât acţionează, astfel că teoria desipre *Hamlet* expusă mai sus se întemeiază nu pe dialog, ci pe contemplarea aprofundată şi pe pătrunderea întregii opere. În privinţa tragediei greceşti care, ce e drept, nu ni se înfăţişează decât sub forma de dramă vorbită, am semnalat că acea discrepanţă dintre mit şi cuvâm 256

ne-ar putea face uşor s-o considerăm mai plată şi mai lipsită de semnificaţie decât este, şi astfel să-i atribuim o influenţă mai superficială decât cea pe care a avut-o, după toate mărturiile anticilor. Cât de lesne uităm că ceea ce poetul nu a izbutit

să facă prin cuvinte, adică să atingă cele mai înalte culmi ale spiritualităţii şi ale idealităţii mitului, i-a reuşit ca muzician creator! Noi, fireşte, trebuie aproape să reconstituim în mod savant acţiunea preponderentă a muzicii, pentru a resimţi măcar o mică parte din mângâierea incomparabilă care trebuie să fie caracteristica oricărei tragedii adevărate. Chiar această preponderenţă a muzicii am fi resimţit-o ca atare numai dacă am fi fost elini; pe când noi, fiind obişnuiţi cu o muzică infinit mai bogată, desluşim la elini doar cântecul tineresc, intonat cu glas sfios, de geniul muzicii. După cum spun preoţii egipteni, grecii sunt copii veşnici; chiar în arta tragică, ei sunt copii care nu-şi dau seama ce jucărie sublimă au făurit mâinile lor – şi o sfarmă.

Aspiraţia spiritului muzical către o revelaţie plastică şi mitică, ce merge crescând de la începuturile ei lirice până la tragedia atică, se opreşte brusc tocmai după o înflorire bogată şi dispare oarecum de pe suprafaţa artei eline; pe când concepţia dionisiacă a lumii, născută din această aspiraţie, trăieşte mai departe în mistere şi sub metamorfozele sau degenerările cele mai stranii, şi nu-încetează să atragă naturile serioase. Oare va renaşte ea vreodată iarăşi, ca artă, din adâncurile mitice?

Aici ni se pune problema dacă puterea antagonistă care a sfărâmat tragedia e destul de mare pentru a împiedica pe veci renaşterea artistică a tragediei şi a concepţiei tragice a lumii. Dacă vechea tragedie a fost deviată din calea ei

prin tendinţa dialectică spre cunoaşterea şi spre optimismul ştiinţei, atunci am putea deduce din acest fapt că există o luptă veşnică înirg *concepţia teoretică* şi *concepţia trgytrX n lunjjj*. Şi abia după îl iifi la l la *t* şi *cpţ gy jjj*. Ş p ce spiritul ştiinţific va fi fost condus până la limi257 tele sale, şi după ce pretenţia lui de a avea o valoare universală va fi fost nimicită prin evidenţa ace. Or limite, abia atunci am putea spera într-o renaştere a tragediei; iar drept simbol al acestei forme de cultură, l-am alege pe *Socrate în chip de muzician*, în sensul pe care i l-am atribuit mai sus. Prin «spirit ştiinţific» înţeleg credinţa în posibilitatea de a pătrunde legile naturii şi însuşirea ştiinţei, de a fi un panaceu universal, credinţă ce a fost întrupată prima oară în Socrate. Cel ce va lua în considerare urmările imediate ale spiritului ştiinţific care înaintează veşnic neobosit, va înţelege îndată cum *mitul* a fost nimicit prin el şi cum, prin această nimicire, poezia a fost gonită din domeniul ei firesc şi ideal, devenind apatridă. Am atribuit, cu drept cuvânt, muzicii puterea de a da din nou naştere mitului; e deci natural să întâlnim în spiritul ştiinţific un duşman al puterii creatoare de mituri a muzicii. Influenţa aceasta se manifestă prin apariţia *ultimului ditiramb atic*, a cărui muzică nu mai exprimă esenţa intimă, Voinţa, ci reproduce incomplet doar aparenţa dintr-o incitaţie dobândită prin intermediul noţiunilor; muzică degenerată care suscită la oameni cu adevărat muzicali aceeaşi repulsie pe care le-o inspiră tendinţele, ucigătoare pentru artă, ale lui

Socrate. Cu instinctul lui sigur, Aristofan a văzut bine atunci când a învăluit în acelaşi sentiment de ură pe însuşi Socrate, tragedia lui Euri-pide şi muzica noilor poeţi ditirambici, căci recunoştea în toate aceste wei fenomene simptomele unei culturi degenerate. Noul ditiramb a făcut din muzică o imitaţie perversă a iparenţei, de pildă a unei bătălii sau a unei furtuni, răpindu-i astfel puterea de mitizare. Într-adevăr, dacă ea încearcă să ne desfete doar siilindu-ne să căutăm analogii exterioare între vreo împrejurare a vieţii sau a naturii, şi anumite figuri ritmice sau anumite rezonanţe muzicale caracteristice, dacă raţiunea noastră trebuie să se satisfacă cu simpla constatare a acestor analogii, atunci coborâm într-o dispoziţie sufletească atât de meschină încât nu mai suntem receptivi la mit; căci mitul cere să fie perceput ca exemplul unic al unui adevăr şi al unei generali

258

taţi, în faţa cărora se întinde infinitul. Muzica cu adevărat dionisiacă ni se înfăţişează ca o astfel de oglindă universală a Voinţei lumii: împrejurarea perceptibilă care se răsfrânge în acea oglindă devine îndată pentru intuiţia încastra imaginea însăşi a unui adevăr etern. Invers, o asemenea împrejurare perceptibilă îşi pierde numaidecât orice caracter mitic prin muzica descriptivă a noului ditiramb; acum, muzica nu mai este decât răsfrângerea palida a aparenţei şi, de aceea, infinit mai săracă decât aparenţa însăşi. Această sărăcie înjoseşte în ochii noştri până şi aparenţa,

astfel încât imitaţia muzicală a unei bătălii, de pildă, se rezumă la tropăit de marşuri, semnale de goarnă etc, şi fantezia noastră e pradă, de asemenea, superficialităţii. Muzica descriptivă se află deci, în toate privinţele, la polul opus puterii făuritoare de mituri a muzicii autentice. Prin ea aparenţa devine şi mai săracă, pe câtă vreme muzica dionisiacă conferă aparenţei proporţiile unui simbol universal. Spiritul medionisiac a repurtat o mare victorie atunci când, în înflorirea noului ditiramb, a înstrăinat muzica de ea însăşi şi a înjosit-o, făcând din ea sclava aparenţei. Euripide care, într-un sens mai înalt, trebuie considerat ca o natură complet nemuzicală, era tocmai de aceea un adept pătimaş al noii muzici ditirambice şi folosea, cu o generozitate de tâlhar, toate efectele şi toate manierismele ei.

Constatăm o altă latură a puterii cu care acţionează acest spirit medionisiac îndreptat împotriva mitului, când privim însemnătatea cresc încă pe care o iau *zugrăvirea caracterelor* şi rafinamentul psihologic în tragedie, începând de la Sofocle. De acum încolo, caracterul nu mai trebuie să ia proporţiile unui tip etern, ci dimpotrivă, trăsături şi nuanţe secundare, cu totul artificiale; precizia cea mai subtilă a tuturor amănuntelor, este menită să-l individualizeze într-atât încât spectatorul, departe de a fi supus influenţei mitului, să fie sensibil la această extraordinară naturaleţe şi putere de imitaţie a artistului. Şi aici constatăm victoria repurtată de aparenţă asupra universalului şi plăcerea

provocată de o preparaţie aproape anatomică; ne şi aflăm în ambianţa unei lumi teoretice care preţuieşte cunoaşterea ştiinţifică mai mult decât răsfrângerea artistică a unei legi universale. Tendinţa către caracteristic se accentuează rapid: pe când Sofocle mai înfăţişează caractere întregi şi pune mitul! a jug pentru a servi la zugrăvirea rafinată a dezvoltării lor, Euripide nu zugrăveşte decât puţine trăsături principale ale caracterului, ce se exteriorizează prin violenţa patimilor; noua comedie atică reproduce neobosit măşti cu o expresie *unică*: bătrâni uşuratici, codoşi traşi pe sfoară, sclavi vicleni.

Ce a devenit spiritul făuritor de mituri al muzicii? Ce a rămas din ea nu e decât un excitant sau un prilej de amintiri, adică un stimulent pentru nervi tociţi şi uzaţi sau muzică descriptivă. Pentru acea muzică, textul aproape nu mai are nicio importanţă; încă la Euripide când eroii sau corul încep să cânte se naşte haosul. Până unde nu vor fi mers neruşinaţii lui succesori?

Dar noul spirit medionisiac se manifestă în chipul cel mai *eviăentândzodământul* dramei noi. În tragedia veche se făcea simţită la urmă acea consolare metafizică fără de care plăcerea trezită de tragedie ar fi cu totul inexplicabilă. Nicăieri nu răsună atât de pur acordurile împăciuitoare, venite dintr-o altă lume, ca în *Oedip la Colonas*. Acum, după ce geniul muzicii a părăsit tragedia, aceasta a murit în sensul riguros al termenului: căci de unde va veni de aici înainte consolarea metafizică? De aceea s-a căutat o soluţie

pământească pentru disonanţa tragică: după ce a fost groaznic chinuit de soarta, eroul îşi primeşte binemeritata răsplată printr-o căsătorie strălucită sau prin onoruri divine. El ajunge un gladiator căruia, după ce trupul lui nu mai este decât o rană, i se acordă eventual libertatea. Consolării metafizice i s-a substituit ideea de *deus ex machina*. Nu vreau să spun că concepţia tragică despre lume a fost nimicită complet şi pretutindeni de năvala spiritului medionisiac; noi ştim numai că ea a fost nevoită să se refugieze în lumea întunericului, degenerând în cult tainic. Dar pe toată suprafaţa lumii eline s-a dezlănţuit suflul devastator al spiritului ce se manifestă sub aspectul acelei „voioşii eline", pe care am mai evocat-o ca fiind o plăcere de viaţă sterila ca bătrâneţea; aceasta voioşie este contrariul admirabilei „naivităţi" a vechilor greci, în care, după cum am caracterizat-o, trebuie să vedem floarea culturii apolinice crescând din abisuri, victoria repurtată de voinţa elină asupra suferinţei şi a înţelepciunii suferinţei, căci ea e reflexul frumuseţii. Aspectul cel mai nobil al celeilalte forme a „voioşiei eline" (adică a celei alexandrine) este voioşia *omului teoretic*; ea prezintă aceleaşi caractere pe care tocmai le-am dedus din spiritul medionisiac: combate înţelepciunea şi arta dionisiacă; tinde să destrame inutil; substituie consolării metafizice o consolare pământească, ba chiar un *deus ex machina* specific ei, anume zeul maşinilor şi al retortelor, adică puterile spiritelor naturii puse în slujba unui egoism superior; ea

crede că lumea poate fi îndreptată prin ştiinţă, că ştiinţa poate guverna viaţa, şi că este într-adevăr în stare de a închide individul într-un cerc restrâns de probleme rezolvabile, în centrul căruia el spune voios vieţii: «Te vreau: eşti demnă de a fi cunoscută!»

18.

Este un fenomen veşnic: mereu lacomă, Voinţa găseşte vreun mijloc să-şi lege de viaţă făpturile, să le silească de a trăi mai departe, cu ajutorul unei iluzii întinse peste lucruri. Pe unul îl captivează plăcerea socratică a cunoaşterii şi amăgirea că prin ea va putea tămădui rana eternă a existenţei; pe celălalt îl prinde în mreje vălul ademenitor al frumuseţii artistice, care-i fâlfâie în faţă; pe altul, în sfârşit, consolarea metafizică ce-i spune că, sub vârtejul aparenţelor, viaţa veşnică curge indestructibilă; şi nu mai vorbim de iluziile mai vulgare şi aproape mai puternice pe care Voinţa le păstrează în rezerva în orice clipă. De altfel, aceste trei trepte de iluzii nu sunt destinate decât naturilor mai nobile care simt mai adânc povara şi durerea existenţei şi care, pentru a uita aceasta durere, au nevoie de stimulente rafinate!

În aceste stimulente constă tot ceea ce numim cultură. După proporţia mixturilor, vom avea o cultură mai ales *socratică*, sau mai ales *artistică*, sau mai ales *tragica*; sau – dacă ne e permis să dăm exemple istorice – o cultură alexandrină, sau elina, sau hindusă (brahmană).

Întreaga noastră lume modernă este prinsă în plasa culturii alexandrine şi are ca ideal pe *Omul*

teoretic, înarmat cu cele mai înalte puteri de cunoaştere şi lucrtnict în slujbă ştiinţei; prototipul şi străbunul său este Socrate. Toate metodele noastre de educaţie se conduc după acest ideal. Orice alt fel de existenţă e silit să-şi croiască un drum anevoios şi lăturalnic, ca existenţă tolerată, nu voită. Multă vreme, o prejudecată aproape înspăimântătoare a făcut ca doar învăţatul să fie considerat om cult; până şi arta noastră poetică a trebuit să se dezvolte din imitaţii savante; în efectul principal – rima – recunoaştem naşterea formei noastre poetice din experimentări artificiale într-o limbă care, fiind savantă, nu ne este familiară. Cât de ininteligibil ar părea unui grec autentic omul de cultură modern.

Faust, atât de inteligibil în sine; Faust, cel care trece ca furtuna prin toate facultăţile, cu mintea veşnic înfometată; care, din dorinţa de a cunoaşte, se lasă pradă magiei şi diavolului. Nu avem decât să-l comparăm cu Socrate pentru a ne da seama că omul modern începe să bănuiască limitele plăcerii socratice de a cunoaşte şi că, din imensitatea pustie a oceanului ştiinţei, el tânjeşte după un liman.

Atunci când Goethe îi spune lui Eckermann referitor la Napoleon: „Da, dragul meu, există şi o productivitate a acţiunii”, el aminteşte cu o graţie naivă că omul neteoretic reprezintă, în ochii omului modern, un fenomen neverosimil şi uimitor; într-adevăr, era nevoie de înţelepciunea unui Goethe pentru a înţelege, ba chiar a ierta, o formă de existenţă atât de stranie.

262

Şi să nu ne ascundem ce zace în sânul acestei culturi socratice! Un optimism ce se crede nelimitat! Să nu ne speriem dacă roadele acestui optimism se coc; dacă societatea, acrită de o astfel de cultură până în straturile ei cele mai joase, începe să se cutremure cu spasme şi pofte violente; dacă credinţa într-o fericire pământească a tuturor, în posibilitatea unei asemenea culturi ştiinţifice generale, se preface treptat în pretenţia ameninţătoare de a realiza fericirea pământească alexandrină, isnvocând intervenţia acelui *deus ex machina* al lui Euripide! Trebuie să luăm seama: pentru a putea dăinui, cultura alexandrină are nevoie de o clasă de sclavi; dar, în consideraţiile ei optimiste despre existenţă, ea neagă necesitatea acestei clase; de aceea, când s-a spulberat efectul formulelor seducătoare şi anesteziante despre «demnitatea omului» şi «demnitatea muncii», această cultură este sortită unei înfricoşătoare nimiciri […]

Aşadar, catastrofa care doiarme încă în simul Ciukurii teoretice începe să sperie pe omul modern; nelinişti, el caută în bogata sa experienţă mijloace de a conjura pericolul, fără să aibă nici el prea mare încredere în aceste mijloace. Pe când începe să presimtă consecinţele propriilor lor greşeli, se găsesc minţi deosebit de agere şi necrezut de prevăzătoare care au ştiut să folosească chiar arsenalul ştiinţei pentru a-i indica limitele şi a demonstra relativitatea cunoaşterii în general, negând astfel hotărâtor pretenţia ştiinţei

de a avea valoare universală şi scopuri universale. Astfel s-a recunoscut pentru prima oară ca iluzorie prezumţia după care, cu ajutorul cauzalităţii, am putea pătrunde până la miezul cel mai adânc al lucrurilor. Extraordinarul curaj şi înţelepciunea lui Kant şi a lui Schopenhauer au repurtat cea mai mare victorie: victoria asupra optimismului latent, ascuns în esenţa logicii, baza culturii noastre. Sprijinit pe acele *acternae veritates* ce-i păreauneândoielnice, optimismul credea că se pot cunoaşte şi rezolva toate enigmele lumii; el considera spaţiul, timpul şi cauzalitatea ca legi cu totul necondiţionate şi 63 având o valoare universală. Kant abia a arătat că acestea nu fac decât să înalţe simpla aparenţă, opera Mayei, la rangul unicei şi celei mai sublime realităţi, aşezând-o la locul esenţei intime şi adevărate a lucrurilor, astfel încât cunoaşterea reală a acestei esenţe devine imposibilă, şi, după cum spunea Schopenhauer *Die Welt ah Wille und Verstellung* I, p. 498), visătorul este cufundat într-un somn şi mai adânc. Cu această constatare se inaugurează o cultură pe care îndrăznesc s-o numesc tragică; caracterul ei esenţial constă în faptul că ţelul suprem nu mai este ştiinţa, ci înţelepciunea care, insensibilă devierilor seducătoare ale ştiinţei, îşi îndreaptă neclintit privirea către întreg spectacolul universului, încercând astfel să resimtă suferinţa eternă cu dragoste şi compătimire ca pe propria ei suferinţă. Să ne închipuim o viitoare generaţie cu privirea neînfricoşată, înzestrată cu un eroism fabulos! Să

ne închipuim pasul cutezător al acestor ucigători de balauri, îndrăzneala nebună cu care ei întorc spatele tuturor doctrinelor debilitante ale optimismului, pentru a duce din plin o viaţă temerară! Nu era oare necesar ca omul tragic al acestei culturi (ţinând seama de educaţia ce şi-o impunea şi ce tindea să facă din el o fiinţă gravă şi de spaimă) să râvnească la o artă nouă, la arta consolării metafizice, la tragedie, la acea Helenă ce-i revenea de drept, şi să exclame, asemeni lui Faust:

Cum să nu atrag în viaţă cu puterea celui mai fierbinte dor.

Făptura cea mai minunată?

Cukiuiră socratică însă nu mai ţine sceptrul infailibilităţii decât cu mâini tsremurânde, căci este asaltată din două părţi: se teme de propriile sale consecinţe, pe care începe să le presimtă, şi nu mai are aceeaşi încredere naivă în valoarea eternă a fundamentelor ei. Ni se înfăţişează astfel un trist spectacol: gândirea ei şovăitoare îmbrăţişează, mereu dornic, chipuri noi, pe care apoi le părăseşte înfioratã, aşa cum Mefistofeles părăseşte seducătoarele Lamii. În aceasta şi constă caracterul specific al „rupturii” de care vorbim cu toţii ca de răul originar al culturii moderne: omul teoretic se sperie de consecinţele sistemului său şi, nemulţumit, nu mai îndrăzneşte să se lase pradă grozavului torent de gheaţă al existenţei. Cuprins de teamă, aleargă încoace şi încolo de-a lungul malului. Nu mai vrea să posede nimic pe de-a întregul, nimic care să cuprindă şi

cruzimea firească a lucrurilor. Până într-atât l-a răsfăţat optimismul. Totodată, simte că o cultură clădită pe principiul ştiinţei se năruie în mod fatal din clipa în care începe să devină *nelogică*, adică să fugă de propriile ei consecinţe. Arta noastră dezvăluie această mizerie universală. Degeaba imităm toate marile naturi şi perioade creatoare, degeaba încercăm să-l consolăm pe omul modern, îngrămădind în jurul lui toată „literatura universală” şi aşezându-l printre artiştii şi stilurile artistice ale tuturor timpurilor, ca să le dea un nume, aşa cum Adam a dat nume dobitoacelor. El rămâne totuşi cel veşnic înfometat, „criticul” lipsit de putere şi de bucurie, omul alexandrin, care nu este în fond decât un bibliotecar şi un corector sortit să-şi piardă jalnic vederea din pricina greşelilor de tipar şi a prafului din cărţi.

19.

Nu pot caracteriza mai precis conţinutul cel mai adânc al culturii socratice decât numind-o *cultura operei*. Într-adevăr, spre uimirea noastră, cultura de care e vorba îşi dezvăluie cu naivitate ţelul şi natura dacă îi comparăm geneza şi evoluţia cu adevărurile veşnice ale apolinicului şi ale dionisiacului.

Amintesc în primul rând cum apare *stilo rappre sentativo* şi recitativul. Este oare de crezut ca această muzică a operei, cu totul exteriorizată şi incapabilă de evlavie, să fi fost primită cu un entuziasm exaltat, oarecum ca o renaştere a muzicii adevărate, într-o vreme în care răsunase de curând muzica sublimă şi sfântă a lui

Palestrina? Şi pe de altă parte, nu putem atribui numai epicureismului societăţii florentine avide de distracţii, şi vanităţii cântăreţilor dramatici, responsabilitatea exclusivă pentru succesul operei şi al expansiunii ei frenetice. În aceeaşi epoca, ba chiar la acelaşi popor, alături de ogivele armoniilor lui Palestrina (la care lucrase întreg Evul Mediu creştin) s-a ivit pasiunea pentru un fel de exprimare doar pe jumătate muzical. Numirii pot explica acest fapt decât printr-o *tendinţă extra-artistică*, specifică naturii recitativului.

Auditorul doreşte să audă lămurit cuvintele, astfel încât cântăreştiul vorbeşte mai degrabă decâtantă, şi prin acest semicântec subliniază expresia patetică a vorbelor. Mulţumită creşterii patosuhr, el uşurează înţelegerea cuvintelor şi denaturează latura muzicală a recitativului. Aci îl pândeşte pericolul să dea uneori preponderenţă muzicii într-un moment nepotrivit, ceea ce va avea drept efect ca patosul şi claritatea vorbirii să dispară; şi totuşi, el are neîncetat tendinţa să cânte cu adevărat şi să-şi pună în valoare vocea ca virtuos. Atunci trebuie să-i vină în ajutor „poetul”, oferindu-i prilejuri suficiente de interjecţii lirice, repetiţii de cuvinte şi fraze etc, care permit cântăreţului să se odihnească în elementul pur muzical, fără a ţine seamă de text. Această alternare de vorbire pătimaşă şi insinuantă (dar numai pe jumătate cântată) pe de o parte iar, pe de alta, de interjecţii cântate din plin (care este esenţa stilului *rappresentativo*), efortul, mereu schimbător, de a acţiona ba asupra inteligenţei şi

a imaginaţiei, ba asupra sensibilităţii muzicale a auditoriului, – toate acestea sunt ceva atât de nefiresc şi atât de opus dionisiacului cât şi apolinicului, încât suntem siliţi să admitem că recitativul are o origine cu totul străină oricărui instinct artistic. Aşadar vre Łitativul trebuie definit ca îmbinarea declamării epice cu cea lirică; nu este în niciun caz o îmbinare intimă şi continuă, imposibil de realizat cu elemente atât de disparate, ci un mozaic un conglomerat exterior fără precedent în domeniul naturii ca şi al experienţei. *Dar nu aceasta era părerea inventatorilor recitativului*; dimpotrivă, ei credeau, ca şi toţi contemporanii lor, că regăsiseră.

266

prin acest *stilo rappresentativo*, secretul muzicii antice, secret care singur explica înrâurirea covârşitoare a unui Orfeu, a unui Amfion, ba chiar a tragediei greceşti… Stilul nou era considerat ca renaşterea muzicii celei mai expresive: muzica greacă veche; datorită concepţiei unanime (şi cu totul populare) despre lumea homerică, *considerată ca lumea cea de la începuturi*, oamenii s-au lăsat chiar pradă visului că se întorseseră la originile paradiziace ale omenirii, când şi muzica avusese, fără îndoială, acea neîntrecută puritate, putere şi nevinovăţie pe care poeţii, în Pastoralele lor, o evocau atât de mişcător. Aci ni se înfăţişează evoluţia intimă a acestui gen artistic absolut modern: opera. U aspjraâiŁ imperioasă îşi cucereşte o artă, dar această aspiraţie este de natură neestetică; este

vorba aci de o nostalgie către idilă, de credinţa în existenţa unei socifităţipreistorice, compuse din oameni buni şi artişti. Recitativulrera considerat ca limba redescoperită a acelui om primitiv, iar opera ca imperiul regăsit al fiinţei bune – idilice sau eroice – care, în toate faptele ei, asculta de instinctul sau artistic natural şi care, oricând avea ceva de spus, arata măcar puţin şi cânta din plin sub influenţa celei mai uşoare emoţii. Pentru noi, cei de azi, este indiferent faptul că umaniştii de atunci, înarmaţi cu imaginea nouă a artistului paradiziac, au combătut vechea concepţie bisericească despre omul în sine păcătos şi rău; aşa încât (t>penţ) trebuie înţeleasă ca dogma omului bun. Astfe Tfusese găsită o consolare pan, tiu ichpeS irnii & în care atrăgea puternic minţile cele mai înţelepte din acea epocă atât de nesigură în toate privinţele. Destul că am recunoscut faptul că farmecul propriu şi, prin urmare, geneza acestei forme noi de airtă constau în împlinirea unei aspiraţii cu totul neestetice, în glorificarea optimistă a ornujui în sine, în concepţâa Ttlespre „omul primitiv, considerat ca artist şi bun prin natura lui. Acest principiu al operei s-a prefăcut treptat într-o *exigenţa ame* care n-o mai putem ignora, faţă de mişcarea socialistă de azi „Bunul om primitiv” îşi cere drepturile: ce perspective paradiziace!

ninţătoare şi înfricoşătoare, pe

Mai adaug o altă confirmare, tot atât de clară, a părerii mele, după care opera e clădită pe aceleaşi principii ca şi cultura noastră

alexandrină. Opera e creaţia omului teoretic, a criticului amator, nu a artistului; acesta este unul din faptele cele mai stranii din istoria tuturor artelor. Era o pretenţie a auditorilor cu totul nemuzicali ca, în primul rând, să priceapă cuvintele. Astfel, spuneau ei, nu se putea nădăjdui o renaştere a artei muzicale, decât descoperind un mod de a cânta în care textul ar domina contrapunctul, aşa cum stăpânul domină sluga. Căci cuvintele sunt mai nobile decât sistemul armonic ce le acompaniază, aşa cum sufletul este mai nobil decât trupul.

La începuturile operei, îmbinarea muzicii, a decorului şi a textului a fost înfăptuită după vederile grosolane şi antimuzicale ale unor profani; în spiritul aceleiaşi estetici au avut loc primele experimentări la Florenţa cu poeţi şi cântăreţi, protejaţi de diletanţi simandicoşi. Omul refractar la artă îşi făureşte un fel de artă tocmai prin faptul că el este omul anti-artist însuşi. Nebănuind profunzimea dionisiacă a muzicii, îşi preface plăcerea muzicală într-o retorică raţională, verbală şi sonoră, a pasiunii în stilul *rappresentativo* şi în voluptatea ce o găseşte în arta vocală; lipsit de putere vizionară, constrânge pe maşinist şi pe decorator să intre în slujba lui; incapabil să priceapă adevărata fire a artistului, îşi făureşte, pentru propriul său uz, un „om primitiv artist” după gustul său, adică un om care cântă şi face versuri de câte ori e pradă pasiunii. Se transpune cu imaginaţia într-o vreme în care nu era nevoie decât de pasiune pentru a crea poezii şi

cântece; ca şi cum patima ar fi fost vreodată în stare să creeze ceva artistic! Opera se întemeiază pe o părere falsă despre procesul artistic, anume pe părerea idilică după care toţi oamenii sensibili ar fi artişti, în spiritul acestei concepţii opera este expresia diletantismului în artă, care îşi dictează legile cu optimismul voios al omului teoretic.

268

Dacă am vrea să reunim într-un singur concept cele două principii sub auspiciile cărora s-a născut opera şi pe care le-am expus mai sus, nu ne-ar rămâne decât să vorbim de o *tendinţă idilică a operei*; cu care prilej ne-am folosi numai de expresiile şi explicaţiile lui Schiller. Acesta spune: sau starea naturală şi idealul sunt un obiect de jale, atunci când prima e înfăţişată ca pierdută, iar al doilea ca neatins; sau amândouă conceptele sunt un obiect de bucurie, fiind reprezentate ca reale. În primul caz, se naşte elegia, în înţelesul strict al cuvântului; iar în al doilea, idila, în sensul cel mai larg. Trebuie să subliniem numaidecât caracterul comun al celor două principii din care s-a născut opera; după ele, idealul nu este resimţit ca fiind neatins, nici starea naturală ca pierdută. După această concepţie, a fost odată o epocă primitivă în care omul trăia în sânul naturii şi, datorită acestei apropieri de natură, atinsese idealul omenirii printr-o paradiziacă bunătate şi măiestrie artistică. Noi am fi cu toţii urmaşii acestui om primitiv desăvârşit, ba am fi chiar şi astăzi încă după chipul şi asemănarea lui; pentru a recunoaşte acel om primitiv în noi, ar trebui doar

să ne lepădăm de unele însuşiri, renunţând de bunăvoie la o erudiţie de prisos şi la o cultură prea bogată. Prin operă, imitaţie a tragediei greceşti, omul cultivat al Renaşterii a regăsit armonia naturii şi a idealului, precum şi o realitate idilică; el s-a folosit de tragedie, ca Dante de Virgil, pentru a ajunge la porţile raiului. Dar de aci a pornit mai departe, independent, şi a trecut la o imitaţie a celei mai înalte forme de artă greceşti, la o „reînviere a tuturor lucrurilor”, la o reconstituire a lumii artei originare a omului. Câtă naivitate şi încredere de sine, totodată, în aceste strădanii cutezătoare, în ciuda culturii teoretice. Faptul se explică numai prin credinţa consolatoare că „omul în sine” ar fi eternul tenor de operă, acest model de virtute, eternul păstor cu cântecul pe buze şi cu flautul în mână, care mereu trebuie să se regăsească pe sine, în cazul când vreodată s-ar fi pierdut. El este rodul acelui optimism care, din adâncurile concepţiei socratice despre lume, se înalţă aci ca o coloană seducătoare de miresme dulcegi.

Prin urmare, caracterul operei nu se confundă cu durerea elegiacă a unei pierderi veşnice, ci, mai curând, cu voioşia unei eterne regăsiri, cu plăcerea confortabilă născută dintr-o realitate idilică, pe care putem măcar să ne-o închipuim ca reala în orice clipă. Câteodată, poate ne dăm seama că această pseudo-realitate nu este decât o joacă nespus de absurdă. Oricine ar compara-o cu gravitatea grozavă a naturii adevărate şi cu scenele reale ale începuturilor omenirii ar

exclama cu scârbă: „Să piară această fantasmagorie!” Totuşi s-ar înşela cine ar crede că o creaţie frivolă ca opera poate fi gonită ca o stafie prin exclamaţii violente. Cel ce vrea să nimicească opera trebuie să intre în luptă împotriva acelei voioşii alexandrine, care îşi exprimă atât de naiv ideile favorite în adevărata ei formă de artă, în operă! Dar la ceţe poţi aştepta pentru artă de la o formă artistică ale cărei origini nu *se* află în domeniul estetic, ci care s-a strecurat în artă dintr-o sferă pe jumătate moralistă şi nu-şi poate ascunde aceste origini decât cu mare greutate? Din ce sevă se hrăneşte opera – acest parazit – dacă nu din aceea a artei veritabile? Nu este oare de presupus că, sub influenţa seducţiei sale idilice şi a ademenitoarelor sale artificii alexandrine, misiunea cea mai înaltă (şi într-adevăr gravă) a artei – aceea de a întoarce privirea de la oroarea nopţii şi de a mântui subiectul de convulsiunile Voinţei prin balsamul tămăduitor al aparenţei – degenerează până a nu mai fi decât un mijloc de distracţie deşartă şi de plăceri frivole? în acest amestec de stiluri, aşa cum am înfăţişat noţiunea de *stilo rappresentativo*, ce va rămâne oare din veşnicele adevăruri ale dionisiacului şi ale apolinicului, acolo unde muzica este considerată slugă, iar textul stăpân (muzica fiind asemuită cu trupul, şi textul cu sufletul)? Acolo unde ţelul cel mai înalt este – şi încă în cazul cel mai fericit – o muzică descriptivă, aşa cum se întâmplase în noul ditiramb atic? acolo unde muzica şi-a pierdut cu totul adevărata demnitate, aceea de răsfrângere

dionisiacă a lumii, astfel încât nu-i rămâne decât să imite, sclavă a aparenţei, formele acestei aparenţe, şi să provoace o plăcere cu totul exterioară prin jocul liniilor şi al proporţiilor? Un examen sever arată că influenţa nefastă a operei asupra muzicii coincide perfect cu toată evoluţia muzicii moderne; optimismul, care stă la pândă în geneza operei şi în fiinţa culturii reprezentate de ea, a reuşit, cu o repeziciune înfricoşătoare, să înstrăineze muzica de universala sa menire dionisiacă, conferindu-i un caracter distractiv ce se complace în jocul formelor; nu putem compara această prefacere decât cu metamorfoza omului eschilean devenit omul voioşiei alexandrine.

În exemplele date, am stabilit cu drept cuvânt o conexiune între două reaââtaţâi\pe de o parte, dispariţia spiritului dionisiac şi modificarea (extrem de izbitoare, dar încă nelămurită) a omului elin; pe de alta, degenerarea acestuia. Ce speranţe ni se ivesc atunci deodată însufleţcând auspiciile cele mai sigure ne garantează *procesul invers*; *trezirea treptată a spiritului dionisiac în lumea actuală*! Este cu neputinţă ca forţa divină a lui He-racle să se moleşească pe veci în slujba voluptuoasă a Omfalei. Din străfundul dionisiac al spiritului german, s-a înălţat o putere care nu are nimic comun cu principiile primordiale ale culturii socratice, şi pe care acestea nu o pot nici explica, nici justifica; dimpotrivă, această cultură vede în ea ceva totodată înfricoşător şi nelămurit, un duşman atotputernic; este *muzica germană*, aşa cum ne apare mai ales în avântul ei puternic şi

radios, de la Bach la Beethoven, de la Beethoven la Wagner. Ce ar putea să facă, în împrejurările cele mai favorabile, spiritul socratic şi dornic de cunoaştere al zilelor noastre cu acest demon ce se ridică din abisuri fără fund? Nici arhitectura de arabescuri şi de ghirlande a melodiei de operă, nici aparatul aritmetic al dialecticii comtsrapuneţice şi al fugii nu pot oferi formula a cărei triplă putere luminoasă ar subjuga acest demon, silindu-l să vorbească. Ce spectacol ne oferă esteticienii noştri care, înarmaţi cu plasa unei „frumuseţi" proprii

Iar, fug după geniul muzicii ce zburdă cu o viaţă şi cu o vioiciune pe care nu şi le pot explica, şi încearcă să-l prindă cu mişcări ce purced tot atât de puţin din veşnica frumuseţe cât şi din sublim! Priviţi o dată de aproape pe aceşti protectori ai muzicii, atunci când strigă neobosit «Frumuseţe! Frumuseţe!» Par ei oare a fi copiii preferaţi şi răsfăţaţi ai naturii, crescuţi în sânul frumosului? Nu caută ei mai curând vreo formă mincinoasă, menită să învăluie grosolănia lor, şi vreun pretext estetic pentru platitudinea lor lipsită de sensibilitate? Cu acest prilej mă gândesc, de pildă, la Otto Jahn.

Mincinoşii şi ipocriţii să se ferească de muzica germană! Căci, în cultura noastră, ea (şi numai ea) este spiritul de foc cel curat, cel pur şi purificator, dinspre care şi înspre care, ca în doctrina marelui Heraclit din Efes, toate lucrurile descriu o dublă traiectorie. Tot ce numim acum cultură, erudiţie, civilizaţie, va trebui să apară odată în faţa unui

judecător infailibil: Dionysos.

Să ne amintim apoi în ce mod spiritul *filosofiei germane*, născut din aceleaşi izvoare, a putut, datorită lui Kant şi Schopenhauer, să nimicească plăcerea plată de a trăi a socratismului ştiinţific, arătând care îi sunt limitele; în ce mod această demonstraţie a generat o concepţie infinit mai profundă şi mai serioasă despre problemele eticii şi ale artei, pe care putem chiar s-o numim *înţelepciunea dionisiacă*. Ce ne indică oare misterul identităţii dintre muzica germană şi filosof ia germană, dacă nu o nouă formă de existenţă pe al cărei conţinut îl putem presimţi numai prin analogii cu lumea elină? Pentru noi, care ne aflăm la hotarele a doua forme deosebite de existenţă, modelul elin păstrează incomensurabila sa valoare; în el, ca şi la noi, toate tranziţiile şi luptele se manifestă sub un aspect clasic şi plin de poveţe. Numai că noi trăim oarecum în ordine inversă epocile principale ale culturii eline; în zilele noastre, de pildă, părem a părăsi perioada alexandrină, îndreptându-ne spre cea a tragediei. Totodată, avem şi sentimentul că apariţia unei epoci a tragediei n-ar fi pentru spiritul german decât o întoarcere la sine însuşi, o prea-fericita regăsire de sine; şi aceasta, după ce, multă vreme, uriaşe puteri exterioare subjugaseră formei lor pe cel ce trăia în barbaria neputincioasă a formei. Abia acum, după ce s-a întors la izvoarele fiinţei sale, poate spiritul german să se încumete să păşească, mândru şi liber, sub privirea tuturor popoarelor, fără a fi captivul

civilizaţiei romanice; cu condiţia să ştie să profite de învăţămintele poporului elin; căci să fii elevul acestui popor e o mare cinste şi o raritate de care te poţi mândri. Şi când am avea mai mare nevoie de aceşti prea înalţi profesori decât acum, acum când trăim renaşterea tragediei şi suntem în primejdie să nu ştim de unde vine şi să nu putem înţelege încotro tinde?

20.

Ar trebui ca un judecător incoruptibil să hotărască în ce epocă şi în ce oameni spiritul german s-a luptat mai straşnic pentru a se împărtăşi din spiritul elin; este evident că luptei duse de Goethe, de

Schiller şi de Winckelmann în favoarea celei mai înalte culturi, i se cuvine o laudă supremă; dar putem adăuga că, de atunci şi după efectele imediate ale acelei lupte, năzuinţa de a se apropia de cultură şi de elini pe aceeaşi cale a slăbit în chip inexplicabil. Pentru a nu dispera cu totul de spiritul german, tragem concluzia că poate nici acei luptători n-au reuşit, în vreo chestiune însemnată, să pătrundă până în miezul sufletului elin şi să stabilească trainice legături de dragoste între cultura germană şi cea greacă. O intuiţie inconştientă a acelei lipse a descurajat şi unele minţi serioase, trezind în ele îndoiala despre posibilitatea de a depăşi pe înaintaşi şi de a ajunge la ţintă. De aceea vedem, din acel moment, cum a scăzut în modul cel mai îngrozitor valoarea acor-273 dată elenismului în cultură; din taberele cele mai diverse ale inteligenţei (şi ale lipsei de

inteligenţă) se aud cuvinte de superioritate condescendenta; pe de altă parte, oratori de meserie îşi dau ifose, tara a impresiona pe nimeni, tot vorbind de «armonia elina» de «frumuseţea elină», de «voioşia elina». Tocmai cercurile a căror fală ar putea fi să se adape neobosit din apele elenismului, spre profitul culturii germane, tocmai cercurile profesorilior instituţiilor de studii superioare au învăţat perfect să se acomodeze cu elinii în chipul cel mai confortabil; nu odată au şi sacrificat cu scepticism idealul elin, ajungând să dea studiilor umaniste o direcţie diametral opusă celei intenţionate. Acel care, printre aceşti oameni, nu şi-a pierdut toată vlaga străduindu-se să fie un corector demn de încredere al textelor vechi, studiindu-le cu microscopul, acela va caută poate să-şi însuşească din punct de vedere istoric, pe lângă antichitatea altor popoare, şi antichitatea greacă, dar, în orice caz, după metoda şi cu aerele de superioritate ale erudiţiilor noştri istorici contemporani. Ştim că adevărata influenţă educatoare a învăţământului superior n-a fost niciodată mai slabă şi la un nivel mai jos decât în zilele noasure; ştim că „ziaristul”, acest sclav al hârtiei zilnice, a învins, pe orice tărâm al culturii, pe profesorul universitar; ştim că acestuia nu-i rămâne nimic de făcut decât, printr-o metamorfoza obişnuită, să adopte limbajul ziaristului şi, cu

«eleganţa dezinvoltă» împrumutată acelei profesii, să zburde în chip de fluture voios şi cultivat. Ce ochi mari vor fi făcând, ce zăpăceală

penibilă vor fi resimţind „oamenii de cultură” ai unei epoci ca a noasitră în faţa din, ui fenomen care nu poate fi înţeles decât prin analogie cu profunzimea (până aci neînţeleasă) a geniului elin: renaşterea spiritului dionisiac şi a tragediei! N-a fost niciodată vreo epocă de artă în care aşa-numita cultură şi arta autentică să fi stat faţă în faţă atât de străine şi duşmănoase ca epoca în care trăim. Noi înţelegem de ce o cultură atât de slăbănoagă urăşte arta adevărată: se teme că aceasta îi va aduce pieirea. Dar nu este oare o specie întreagă de cultură – anume cca. 274

socratic-alexandrină – care şi-a trăit traiul, după ce n-au rămas din ea decât acele vestigii plăpânde ce alcătuiesc «cultura» de azi? Dacă eroi ca Schil-ler şi Goethe n-au reuşit să forţeze poarta vrăjită ce duce la muntele fermecat al elenismului, dacă, în pofida strădaniilor lor celor mai îndrăzneţe, ei n-au putut decât să arunce o privire spre ţara de vis, asemenea Ifigeniei lui Goethe care, în barbara Tauridă tânjeşte după patria de dincolo de mare, ce ar mai putea nădăjdui epigonii unor astfel de eroi? Dar iată că, cu totul din altă parte, dintr-o parte neatinsă de cultura de până acum, poarta se deschide de la sine, în clipa când răsună acordurile mistice ale muzicii tragediei reînviate!

Nimeni să nu încerce să ne ştirbească credinţa într-o reînviere iminenta a antichităţii greceşti! Doar ea ne dă speranţa într-o reînnoire şi o purificare a spiritului german prin vraja de foc a muzicii, în cultura noastră vlăguită şi deşartă, nu

putem cita nimic altceva care să trezească aşteptări mângâietoare. Degeaba privirile noastre caută vreo singură rădăcină din care s-ar înălţa un trunchi puternic, vreo palmă de pământ rodnic şi sănătos: pretutindeni praf, nisip, încremenire, moarte lentă. Un om rătăcit în acest pustiu, singuratec şi fără speranţă, nu şi-ar putea găsi un simbol mai nimerit decât pe cavalerul întovărăşit de Moarte şi de Diavol, aşa cum l-a desenat Dürer, cavalerul în platoşă, cu privirea aspră, care, singur cu calul şi cu câinele său, îşi urmează impasibil drumul de groază, fără să-i pese de înspăimântătorii lui tovarăşi, dar fără nicio speranţă. Schopenhauer al nostru a fost acel cavaler al lui

Dürer: era lipsit de orice speranţă, dar dorea adevărul. Nimeni nu se poate asemui cu el!

Dar cât de mult şi de brusc se schimbă pustietatea mohorâtă a culturii noastre zugrăvite mai sus sub vraja dionisiacă! Un vârtej măturã tot ce emort, putred, sfărâmat, degenerat; îl învăj e tr” un nor de praf roşu şi, ca un vultur, îl! ruce n văzduh. Privirile noastre zăpăcite caută în zadar tot ce-a dispărut, căci ceea ce văd s-a ridicat ca din adâncuri în lumina de aur, plin de sevă, verde, luxuriant, şi infinit de nostalgic. Tragedia se află în mijlocul acestui belşug de viaţă, de suferinţa şi de bucurie, într-un sublim extaz, ascultând un cântec depărtat şi melancolic; cântecul povesteşte despre numele existenţei care se cheamă: Iluzie, Voinţă, Suferinţă. Da, prieteni, credeţi ca şi mine în viaţa dionisiacă şi în renaşterea tragediei! Vremea

omului socratic a trecut, încumunaţi-vă cu iederă, luaţi tiirsiuil în mână şi nu vă miraţi dacă panterele şi tigrii se culcă blânzi la picioarele voastre! Acum încumetaţi-vă să fiţi oameni tragici, căci veţi fi mântuiţi. Urmaţi cortegiul dionisiac din India până în Grecia! Pregătiţi-vă de luptă aprigă, dar credeţi în minunile zeului vostru!

21.

Renunţând la aceste îndemniuni şi revenind la atitudinea pur contemplativă şi la tonul ce i se potriveşte, repet că numai de la greci putem învăţa ce semnificaţie are pentru viaţa anterioară a unui popor o asemenea trezire miraculoasă şi neaşteptată a tragediei. Numai poporul misterelor tragice a putut da marile lupte cu perşii, şi numai poporul care a dus acele războaie are nevoie de tragedie ca de un filtru tămăduitor. Cine ar fi bănuit tocmai la acest popor sentimente politice atât de sănătoase, instincte patriotice atât de fireşti, p combativitate atât de naturală şi de bărbătească, tocmai la acest popor oare, de-a lungul mai multor generaţii, fusese zguduit până în adâncuri de cele mai puternice zvârcoliri ale demonului dionisiac? Căci orice progres important al surex-citării dionisiace, deci orice liberare din lanţurile individualităţii, se manifestă în primul rând printr-o slăbire a instinctelor politice, mergând până la indiferenţă, ba chiar până la aversiune. Pe când Apollo, făuritorul de state, este în acelaşi timp geniul noţiunilor de *principii individualionis*, iar statul şi sentimentul patriotic nu pot subzista fără afirmarea personalităţii

individuale. Dincolo de orgiasm, unui popor nu i se deschide decât un singur drum, drumul către budismul hindus care, pentru a putea fi suportat cu dorul său de neant, are nevoie de acele rare stări extatice ce ne înalţă deasupra spaţiului, timpului şi individualităţii; iar aceste – stări cer, la rândul lor, o filase fie care să ne înveţe să învingem repulsia violentă faţă de stările intermediare printr-o reprezentare imaginară. Cu aceeaşi fatalitate, preponderenţa necondiţionată a tendinţelor politice duce un popor la o secularizare extremă a cărei cea mai măreaţă expresie, dar şi cea mai înfricoşătoare, este imperiul roman.

Aşezaţi între India şi Roma şi siliţi să facă o alegere primejdioasă, grecii au reuşit să inventeze o a treia formă de o puritate clasică; nu s-au folosit multă vreme de ea, dar tocmai de aceea ea va dăinui pe veci. Căci e un adevăr general că aleşii zeilor mor tineri, dar tot atât de sigur este că, după aceea, trăiesc etern cu zeii. Să nu cerem materiei celei mai nobile să aibă trăinicia tovalului. Durabilitatea grosolană, aşa cum era, de pildă, caracteristica instinctului naţional roman, nu se numără probabil printre însuşirile necesare perfecţiunii. Dar dacă vrem să aflăm ce filtru a îngăduit grecilor din epoca lor cea mare, cu toată extraordinara forţă a pornirilor lor dionisiace şi politice, să nu se piardă nici în extazul unei rumegări morbide, nici să-şi cheltuiască energia prin setea de hegemonie şi de glorie mondială; dacă vrem să aflăm prin ce mijloace au izbutit să

obţină acel admirabil amestec (asemenea unui vin generos care, în acelaşi timp, înfierbântă şi incită la contemplaţie) atunci trebuie să ne amintim puterea nemaiauzită care exaltă şi stimulează viaţa unui popor, forţa purificat”: ” şi lihfr. Ajo. Arg… A *Tragediei*. Ne vom da seama de marea valoare a tragediei, abia când ea ne va apărea, precum grecilor, ca o chintesenţă a tuturor puterilor tămăduitoare şi profilactice, ca mediatoarea dintre instinctele cele mai violente şi cele mai nefaste ale 277 poporului.

Tragedia absoarbe cel mai înalt orgiasm muzica reTTstfel desăvârşeşte, la greci ca şi la noi, muzicaj jiar ea îiadauga jrirtul tragic îi pe eroul tââgâc Tlar acesta, asemelicănăniii puternic titan, „pe umerii lui întreaga povară a lumii dionisiace şi ne scapă de apăsarea ei.

Pe de altă parte, prin mitul tragic întruchipat de eroul tragic, liberarea de apriga dorinţă de a trăi această viaţă ne sugerează o altă existenţă, o plăcere superioară, pentru care eroul se pregăteşte, presimţind nu victoriile sale, ci pieirea sa. Tragedia intercalează între muzica ei (de o valoare universală) şi auditorul dionisiac sensibil o alegorie sublimă, răt! uârŞÂtrezeşte în auditor impresia că muzica nu ar fi decât mijlocul cel mai înalt de a da viaţă lumii plastice a mitului. Această nobilă iluzie permite muzicii să adopte ritmul dansurilor ditirambice şi să se dăruiască cu totul unui sentiment orgiastic de libertate, lucru care altfel nu i-ar fi fost posibil. Mitul ne apără de muzică, dându-i, pe de altă parte, cea mai înalta

libertate. În schimbul acestui dar, muzicaconferă mitului tragic o însemnătate metafizica atât insinuantă şi de convingătoare, pe care cuvântul şi imaginea singure nu ar fi atins-o niciodată. Iar spexlatoniliragediei are, mulţumită muzicii, acea presimţire sigură a unei” plăcerî’s uŁreme către care drumul trece prin nimicire şi negare; îi vine a crede că aude vorbindu-i, din adâncul abisurilor, vocea tainică a realităţii.

În ultima parte a acestei grele demonstraţii, poate n-am izbutii să dau ideilor mele decât o expresie provizorie, accesibilă numai câtorva. Voi ruga totuşi pe prietenii mei să se lase ademeniţi de o nouă încercare şi să caute a înţelege ideea generală printr-un exemplu din experienţa noastră comună. Prin acest exemplu nu mă pot adresa celor care, pentru a stimula sentimentul lor muzical, au nevoie de imagini, de peripeţii teatrale, de cuvintele şi de pasiunile personajelor; căci pentru aceştia muzica nu e limba lor maternă; ei nu ajung decât până în vestibulul percepţiei muzicale şi nu pătrund niciodată în sanctuarul cel mai profund; 27

mulţi din aceştia, ca de pildă Gervinus, nu ajung nici măcar în vestibul. Numai acelora trebuie să mă adresiez care, strâns înrudiţi cu muzica, au fost oarecum crescuţi la sâniul ei şi nu vin în contact cu lucrurile decât prin relaţii inconştient muzicale, întreb pe aceşti muzicieni autentici dacă pot imagina o fiinţă omenească în stare să asculte al treilea act din *Tristan şi îsolda*, fără ajutorul cuvintelor şi al imaginilor, ca pe o

prodigioasă compoziţie pur simfonică, fără să se sufoce sub tensiunea convulsivă a tuturor fibrelor sufleteşti. Cine ar asculta bătăile inimii Voinţei universale şi ar simţi dorinţa nebună de viaţă, vuind ca un torent sau murmurând ca un gingaş pârâu revărsându-se în arterele lumii, ar cădea pradă nimicirii. Cum ar putea suporta, închis în jalnicul înveliş de sticlă sortit individului, să audă ecoul nenumăratelor strigate de plăcere şi de suferinţă „din spaţiul infinit al nopţii universale”, fără să se refugieze în moartea din care vine, ascultând sunetele metafizicii ale cântecului pastoral? Dar dacă o astfel de opera poate totuşi fi percepută ca un întreg, fără negarea existenţei individuale, dacă o astfel de operă a putut fi creată fără isă-şi nimicească creatorul, care ar fi soluţia unei astfel de contradicţii? între această muzică şi suprema noastră emoţie muzicală, se interpun mitul şi eroul tragic ca o alegorie a realităţilor celor mai universale şi despre care singură muzica poate vorbi nemijlocit. Dar dacă sensibilitatea noastră ar fi aceea a unor fiinţe pur dionisiace, mitul, ca alegorie, n-ar avea niciun efect, ar rămâne cu totul neluat în seamă şi nu ar împiedica nicio clipă urechea noastră să asculte ecoul acelor *universalia ante rem*. Aci intervine însă puterea *apolinică*, tinzând să refacă individualitatea aproape destrămată cu balsamul tămăduitor al unei iluzii desfătătoare: dintr-odată ni se pare că nu mai vedem decât pe Tristan, cum se întreabă nemişcat cu glas înăbuşit: „Străvechea melodie! De ce mă trezeşte?” Şi ceea ce înainte ne

părea un suspin surd din străfundurile existenţei, acum nu are alt sens decât „Marea e goală şi pus-79 ţie”. Şi pe d înainte credeam că ne vom stinge sub sfârşeala convulsivă a tuturor simţămintelor şi că suntem abia legaţi de existenţă, acum vedem numai pe eroul rănit de moarte, care totuşi nu moare încă, şi-l auzim strigând cu disperare: «Dorul! Dorul! Murind mii-e dor, de dar mu pot muri!» Şi dacă adineaori jubilarea cornului, după atâtea chinuri groaznice, ne sfâşie inima ca cel mai groaznic dintre chinuri, acum între noi şi acea «jubilare în sine» izbucnesc chiotele de bucurie ale lui Kurvenal care vede apropiindu-se corabia ce o aduce pe

Isiolda. Oricât de putsannic ne apasă mila, tot mila ne scapă, într-un anumit sens, de suferinţa originară a lumii; la fel, alegoria mitului ne salvează de intuirea imediată a Ideii supreme a lumii, iar gândul şi cuvintele ne mântuiesc de torentul nestăvilit al Voinţei inconştiente. Mulţumită admirabilei iluzii apolinice, ni se pare că însuşi imperiul sunetelor ne întâmpina ca o lume plastică şi ca şi cum, în ea, singură soarta lui Trisitan şi a Isoldei e înfăţişată prin imagini în substanţa cea mai gingaşă şi cea mai expresivă. Astfel apolinicul ne smulge din generăalitatea dionisiacă şi ne stârneşte interesul pentru *indivizi*. Aceştia ne captivează mila şi, prin ei, neesatâs” făcut simţul frumosului care tânjeşte după forme grandioase şi sublime; apolinicul prezintă ochilor noştri imagini din viaţă şi neinerta-să-cuprindem cu gândireaf sensul adâncalj Dnnctpjhikii – vital

din miezul lor. Prin forţa nemăsurată a reprezentării, a noţiunii, a învăţăturii etice, a sentimentului de simpatie, apolinicul ne smulge din auto-nimicirea orgiastică, ne ascunde generalitatea realităţii" dionisiace, prin iluzia că nu am vedea" decât o anumită imagine, de pildă pe Tristan şi pe Isolda, şi că *prin muzică le percepem* chiar mai bine şi mai intim. Ce nesfârşită e puterea farmecului tămăduitor al lui Apollo dacă e în stare să trezească chiar şi în noi amăgirea că dionisiacul ar fi, într-adevăr, în slujba apolinicului, că ar fi în stare să-i sporească efectele, ba chiar că muzica ar fi o artă reprezentativă a unui conţinut apolinic!

280

Mulţumită armoniei prestabilite dintr» drama desăvârşită şi muzica ei, drama vorbită ajunge la o limpezime pe care n-ar putea-o atinge altfel. Personajele vii de pe scenă se simplifică pentru noi prin mişcările independente ale liniilor melodice; combinarea acestor linii ne face să auzim o succesiune de armonii care exprimă cu cea mai delicată fidelitate peripeţiile acţiunii. Prin această poilifonie

— Raporturile dintre lucruri ne devin imediat perceptibile, şi nu în chip abstract, ci nemijlocit; tot mulţumită ei, recunoaştem că, numai prin aceste raporturi, se poate manifesta în toată puritatea natura esenţială şi intimă a unui caracter, ca şi natura unei linii melodice. Şi pe când muzica ne sileşte astfel să vedem mai bine şi mai profund şi să întindem în faţa noastră vălul

acţiunii ca o ţesătură transparentă, lumea scenei, pentru ochii noştri spiritualizaţi, e lărgită şi iluminată ca printr-o flacără lăuntrică. Cum ar putea să ne ofere ceva analog poetul literar care, cu ajutorul unui mecanism mult mai perfect, pe o cale indirectă, pornind de la cuvânt şi de la noţiunii, încearcă să atingă acea înflorire interioară a lumii scenice şi iluminarea ei lăuntrică? Şi dacă, ce-i drept, tragedia muzicală face ştixa-apel la cuvânti. Ea poate să ne arate în acelaşi timp cauza fundamentală şi originea ascunsă a cuvântului şi să ne lămurească din interior devenirea cuvântului.

Dar despre procesul pe care l-am discutat, am putea spune de asemenea că nu e decât o minunata *aparenţa*, anume acea *amăgire* apolinică de care am vorbit adineaori, al cărui rost e să ne libereze de apăsarea şi de excesul dionisiac. De fapt, relaţia dintre muzică şi dramă este doar exact inversă: muzica este adevărata *Idee* a lumii, drama nu e decât un reflex al acestei idei, umbra ei izolată. Acea e adevărată într-un sens opus aceluia ce ni l-ar prezenta spectacolul tragediei muzicale. Chiar dacă am mişca chipul în felul cel mai expresiv, oricât i-am da viaţă şi l-am lumina dinăuntru, el nu va rămâne decât aparenţa de la care nu duce nicio punte spre realitatea adevărată, spre inima lumii. Iar din această inimă grăieşte muzica; şi nenumărate aparenţe de acelaşi fel ar putea întovărăşi aceeaşi muzică fără a-i seca esenţa; aparenţele acestea n-ar putea fi niciodată decât răsfrângerile exteriorizate ale

muzicii. Opoziţia dintre suflet şi trup, atât de banală şi cu totul falsă, nu ne ajută întru nimic să explicăm complicata relaţie dintre muzică şi dramă, ci dimpotrivă ne încurcă. Dar acea opoziţie, atât de nefilosofică şi frustă, pare a fi devenit, cine ştie din ce motive, o dogmă favorită a esteticienilor noştri, şi ne vine a crede că ei nu au aflat nimic despre vreo opoziţie între aparenţe şi lucrai în sine, sau că nu au *jurutşa*. Afle nimic tot din motive necunoscute. Concluzia! analizei noastre pare a fi că, în tragedie, elementul apolinic, prin amăgirea sa, a învins cu totul elementul primordial dionisiac al muzicii, ba chiar că îl foloseşte spre ţelurile lui, anume spre a lămuri cât mai bine drama; dar aici e necesară o limitare foarte importantă:

chiar în punctul esenţial acea amăgire apolinică este fantă şi nimicită. Drama, ale cărei mişcări şi figuri se desfăşoară în faţa noastră, datorită muzicii cu o claritate luminoasă, ca şi cum l-am vedea ţesându-se pe un război, atinge, în întregul ei, un efect care *depăşeşte toate efectele artistice apolinice*. În efectul de ansamblu al tragediei, elementul „dionisiac câştigă din nou preponderenţă; drama sfârşeşte cu un ton ce n-ar putea răsuna niciodată sub imperiulantei apolinice. Şi iastrfel amăgirea apolinică îşi arată adevărata natură: mascarea-efectului dionisiac tot timpul cât durează tragedia; totuşi elementul, ionisiac e atât de puternic încât, până la sfârşit, împinge drama apolinică într-o lume unde, pierzându-şi claritatea luminoasă apolinică, începe

să vorbească cu înţelepciune dionisiacă. Raportul complicat dintre apolinic şi dionisiac în tragedie ar putea deci fii simbolizat printr-o legătură frăţească a acelor două zeităţWDionysos vorbeşte limba lui Apollo, iar Apollo/ajuhge să vorbească limba lui Dionysos. Astfel a fost atins ţelul suprem al tragediei şi, în general, al artei.

22.

Propun prietenului care m-a urmărit cu atenţie să-şi amintească, din propria-i experienţă, efectul pur şi nealterat ce l-a avut asupra lui o adevărată tragedie muzicală. Cred că am zugrăvit amândouă laturile acestui efect atât de amănunţit, încât prietenul meu va fi în măsură să-şi tălmăcească acum propria sa experienţă. Îşi va aminti anume cum, în ceea ce priveşte mitul ce se desfăşura în faţa lui, sie simţea deodată atotştiutor, ca şi când vederea lui nu s-ar fi oprit la suprafaţă, ci ar fi pătruns în interior; oscilaţiile voinţei, lupta dintre motive, torentul mereu crescând al patimilor i se înfăţişau acum, cu ajutorul muzicii, parca materializaţi şi întruchipaţi într-o mulţime de linii şi de figuri de o mare vioiciune; i se părea deodată că se poate cufunda până în tainele cele mai subtile ale pornirilor inconştiente. În vreme ce el devine conştient de potenţarea supremă a pornirilor Lui îndreptate către actualizare şi transfigurare, simte totuşi, nu mai puţin hotărât, că lungul şir de efecte artistice apolinice nu-i dăruieşte acea beatitudine contemplativă în care a pierit orice voinţă, beatitudine generată de operele adevăraţilor

artişti apolinici: artistul plastic şi poetul epic. Este deci justificarea la care ajungem prin acea intuiţie a lumii individuaţiei, punctul suprem şi esenţa artei apolinice. Prietenul nostru contemplă universul transfigurat al scenei, şi totuşi îl neagă. El vede eroul tragic în toată precizia şi splendoarea lui, şi totuşi pieirea lui îl bucură. Înţelege până în cele mai mici amănunte acţiunea dramatică, şi îşi caută refugiu în ce rămâne neînţeles. Faptele eroului el le intuieşte ca justificate, şi totuşi se simte înălţat când ele nimicesc pe erou. Se înfioară de suferinţele ce-l pândesc pe acesta şi presimte totuşi că va gusta o plăcere superioară şi covârşitoare. Are o viziune mai bogată şi mai profunda decât a avut vreodată, şi totuşi doreşte să fie orbit.

Această minunată autoscindare ce împiedică înfiorarea supremă a apolinicului izvorăşte numai din magia dionisiaouliui care, stâirniintd aparent (dar în cel mai înalt grad) pornirile apolinice, supune dominaţiei sale exuberanţa forţei antagoniste. *J\Mitul tragic* nu poate fi înţeles decât ca întruchiparea înţelepciunii dionisiace prin artificii apolinice; el duce lumea aparenţelor până la hotarele unde se neagă singură, înainte de a-şi căuta refugiu în sânul singurei şi adevăratei realităţi, acolo unde, ca şi Isolda, pare a intona metafizicul cântec de lebădă:

În valurile unduitoare
Ale mării extazului, în vuietul
Valurilor de miresme, în adierea cosmică
A suflului universal

Să mă înec, să mă cufund! *Inconştienţă – supremă voluptate*!

Bizuindu-ne pe experienţa unui auditor cu adevărat estet, putem să ni-l reprezentam pe artistul tragic făurindu-şi personajele, asemeni unei puternice zeităţi a individuaţiei (în acest sens, de altfel, opera sa nu mai poate fi considerată ca „imitaţie a naturii”); să ne reprezentăm covârşitorul său instinct dionisiac absorbind întreaga lume a aparenţelor pentru ca, prin nimicirea ei şi în spatele ei, să-i intuim suprema şi primordiala desfătare artistică în sânul unităţii primordiale. Dar esteticienii noştri habar nu au de această întoarcere în patria primordială, de alianţa frăţească încheiată în tragedie de către cele două zeităţi ale artei, sau de emoţia, atât apolinică cât şi dionisiacă, ce-i cuprinde pe ascultători. În schimb, lupta dusă de erou împotriva sorţii, victoria repurtată de orânduikea morală a lumii, sau liberarea de patimii provocată de tragedie, sunt necontenit caracterizate de ei ca elementul tragic prin excelenţă. Perseverenţa lor mă face să cred că ei sunt refractari oricărei emoţii estetice şi că spectacolul unei tragedii nu stârneşte în ei decât reacţii morale. De la Aristotel încoace, nu s-a dat încă niciodată vreo explicaţie a efectului tragic din oare s-ar putea deduce simţul artistic sau vreo activitate

284

285

estetică a spectatorului. Câteodată mila şi frica, duse la paroxism prin gravitatea acţiunii,

sunt menite să se prefacă într-un sentiment de uşurare; alteori, ni se cere să ne simţim înălţaţi şi entuziasmaţi de victoria principiilor nobile? i morale şi de jertfirea eroului pe altarul unei concepţii etice a lumii. Sunt convins că la aceasta – şi numai la aceasta – se reduce pentru mulţi întreg efectul tragediei, de aci putem deduce că toţi aceştia, cu esteticienii lor cu tot, n-au înţeles nimic din arta supremă ce este tragedia. Acea uşurare patologică, „catharsis”, de care vorbeşte Aristotel (despre care filologii nu prea ştiu dacă trebuie socotită printre fenomenele medicale sau cele etice), aminteşte de o intuiţie ciudată a lui Goethe: «Nu am izbutit niciodată, spume el, să tratez vreo situaţie tragică, dacă nu trezea în mine un interes patologic. De aceea, mai mult le ocoleam decât le căutam. Mă mitreb dacă n-a fost un privilegiu al anticilor ca până şi supremul patetism să fi rămas pentru ei un joc estetic, pe câtă vreme noi avem nevoie de ajutorul naturii pentru a crea o asemenea operă». Azi, după anumite experienţe minunate făcute de noi, suntem în măsură să răspundem afirmativ la această întrebare, atât de plină de miez: doar am constatat cu uimire cum patetismul cel mai înalt poate fi numai un joc estetic. Acum suntem îndreptăţiţi să credem că fenomenul primordial al tragicului poate fi descris cu succes. Cine nu e în stare să vorbească decât de succedanee extraestetice şi nu se poate înălţa deasupra procesului patologic-moral, să-şi piardă orice iluzie despre simţul său estetic, li recomandăm

drept un „ersatz” nevinovat felul lui Gervimus de a-l interpreta pe Shakespeare şi dibuirea sârguitoare a «dreptăţii în poezie». Astfel, odaţilru renaşterea trageri ifjJ ajgnă! scut şi *spectatorjd*. – *estet*; în locul lui... până acum, obişnuia sa se afle în sălile de spectacol un straniu locţiitor cu pretenţii pe jumătate morale, pe jumătate savante: «criticul». În sfera sa de până acum, totul era artificial şi doar poleit cu o aparenţă de viaţă. Artistul dramatic, într-adevăr, nu mai ştia ce să facă cu un spectator ce-şi dădea asemenea aere de critic; ca şi autorul dramatic şi compozitorul care-l inspirau, el arunca pretutindeni priviri disperate în căutarea ultimelor rămăşiţe de viaţă în acea fiinţă pustie şi incapabilă de a gusta plăceri estetice. Dar publicul consta până acum din astfel de «critici»; studentul, şcolarul, ba chiar şi cea mai inofensivă creatura feminină erau pregătiţi, prin educaţie şi gazete, fără măcar a-şi da seama, să înţeleagă în acest fel opera de artă. Faţă de un asemenea public, artiştii de o natură superioară contau pe efecte moral-religioase: apelul la „orânduirea etică a lumii” lua locul puternicei vraje artistice ce ar fi trebuit să încânte pe adevăratul cunoscător. Alteori, dramaturgul recurgea atât de evident la tendinţele bombastice, sau cel puţin emoţionale, ale actualităţii politice şi sociale, încât spectatorul îşi pierdea simţul critic şi cădea pradă aceloraşi afecte ce-l cuprindeau în momentte de agresivitate patriotica, în faţa tribunei parlamentului, sau cu prilejul condamnării crimei şi a viciuliui. Această

înstrăinare de orice intenţie artistică veritabilă a dus inevitabil, pe alocuri, la un adevărat cult al tendinţei. Dar atunci s-a întâmplat ce se întâmplă întotdeauna cu artele alterate de artificii: degenerarea vertiginoasă a acelor tendinţe, astfel încât, de pildă, tendinţa de a folosi teatrul pentru educarea morală a poporului, (luată în serios pe timpul lui Schiller), se numără de pe acum printre uimitoarele vechituri ale unei culturi depăşite. Într-o vreme o înd suveranitatea era exercitată de critici la teatru şi la concerte, de ziarist în şcoli, şi de presă în societate, arta s-a degradat i până a nu mai fi decât un subiect de conversaţie de cea superficiale, egocentrice şi, pe deasupra, meschine şi cât se poate de banale; Schopenhauer a caracterizat-o extrem de fericit prin parabola sa despre arici. Niciodată nu s-a trăncănit atât de mult despre artă, dar niciodată arta n-a fost mai puţin preţuită. Putem oare mai frecventa pe cineva care e în stare să converseze despre Beethoven şi Shakespeare? Fiecare va răspunde la această în21

trebare după simţământul lui; în tot cazul, prin răspunsul dat, va arăta ce înţelege el prin „cultura”, cu condiţia de a încerca măcar să răspundă, dacă nu cumva a amuţit de mirare.

În schimb, naturile superioare şi subţiri (chiar dacă s-au prefăcut treptat, în chipul zugrăvit mai sus, în barbari care fac pe criticii) vor avea multe de spus despre impresiile, pe cât de neaşteptate pe atât de confuze, produse asupra lor de o reprezentaţie reuşită a lui *Lohengrin* de pildă;

numai că nu s-a găsit nimeni care să le deschidă ochii, astfel încât emoţia incomparabilă şi uluitor de bogată care le-a zguduit cu acel prilej a rămas unică şi, asemenea unui astru misterios, s-a stins după o scurtă strălucire. Atunci presimţiseră ce înseamnă a fi un spectator-estet.

23.

Cine vrea să afle, examinându-se cu precizie, cât de înrudit este cu spectatorul-estet autentic, sau, dimpotrivă, dacă face parte din comunitatea socratic-critică, să se întrebe sincer ce sentimente trezeşte în el *minunea* înfăţişată pe scenă; să se întrebe dacă îşi simte cumva lezat simţul său istoric, îndreptat către o cauzalitate riguros psihologică, dacă, gata să facă concesii, admite minunea ca fiind accesibilă minţii de copil (dar vede încă un fenomen cu totul străin sieşi), sau dacă, cu acest prilej, resimte alte sentimente. Acesta va fi etalonul care îi va îngădui să stabilească în ce măsură este capabil să înţeleagă mitul, chintesenţa universului, care, fiind un rezumat al aparenţei, nu se poate lipsi de minuni. Eu cred însă că, după un examen sevef, fiecare dintre noi va constata că este atât de corodat de spiritul criticistoric al culturii noastre, încât străvechea realitate a mitului i se va părea plauzibilă numai prin intermediul Ştiinţei şi al abstracţiei. Fără mit însă, orice cultura îşi pierde vitalitatea sănătoasă şi creatoare. Numai un orizont împrejmuit de mituri făureşte unitatea unui curent de cultură. Toate puterile fanteziei şi ale visului apolinic sunt salvate doar de către mit

din rătăcirea lor anarhică. Menirea imaginilor mitice este de a fi paznicii demonici şi invizibili înzestraţi cu ubicuitate, sub oblăduirea cărora sufletele tinere se dezvoltă şi sub semnul cărora omul îşi tălmăceşte viaţa şi luptele. Chiar statul nu cunoaşte legi nescrise mai puternice decât cele ale temeliei mitice care garantează legăturile cu religia, ca şi geneza sa din mit.

Drept termen de comparaţie, să considerăm acum omul străin de mituri, educaţia, moravurile, dreptul, statul, pe bază abstractă. Să ne închipuim rătăcirea fanteziei artistice, neţinută în frâu de nicio lege, de niciun mit familiar ei; să ne închipuim o cultură lipsită de puternice şi sfinte rădăcini străvechi, osândită să asimileze anevoios câte ceva din toate culturile; iată imaginea ce o prezintă ziua de azi, ea rezultat al socratismului distrugător de mituri! Şi iată-l pe omul lipsit de mituri, veşnic înfometat, înconjurat de toate culturile apuse, scormonind pământul în căutare de rădăcini, de-ar fi să le găsească şi în cele mai îndepărtate ţinuturi! Care este semnificaţia arzătoarei şi nestinsei însetări de istorie ce o are cultura noastră, a nevoii de a culege şi de a asimila nemăsurate alte culturi, a devastatoarei pofte de a cunoaşte, dacă nu dispariţia mitului, lipsa unei patrii mitice şi a unui pântec matern mitic? Procedeele înfrigurate şi atât de suspecte ale acestei culturi sunt oare altceva decât gestul avid şi brutal, dictat de o foame cruntă? Cine ar mai vrea să adauge ceva unei culturi care nu poate fi săturată, oricât ar înghiţi, şi care preface

hrana cea mai bogată şi mai sănătoasă în «istorie şi critică»?

Ar trebui să ne cuprindă jalea dacă firea germanilor ar fi tot atât de strâns împletită, ba chiar identificată, cu cultura, aşa cum stau lucrurile, spre spaima noastră, într-o ţară civilizata ca Franţa.

Ceea ce a fost multă vreme privilegiul glorios al Franţei şi cauza extraordinarului său prestigiu, adică tocmai acea identitate a poporului şi a culturii, ne îngăduie să ne bucurăm de faptul că problematica noastră cultură nu s-a infiltrat

289

Încă în miezul nobil al poporului nostru. Toate nădejdile se îndreaptă nostalgic către un punct ce se arată în depărtare: sub spasmele convulsive ale vieţii culturale şi ale poftei de cultură, ştim că zace o străveche şi minunată putere lăuntrică, strălucind de sănătate care, ce e drept, nu izbucneşte decât în clipe supreme şi apoi se cufundă în visul unei viitoare treziri. Protestantismul german s-a ivit din acest abis; în coralul său a răsunat pentru prima oară melodia muzicii germane a viitorului. Coralul lui Luther a sunat tot atât de profund, tot atât de voios şi de însufleţit, cu aceeaşi bogăţie de blândeţe şi gingăşie, ca şi primul cânt ademenitor dionisiac, izvorât din tufişurile stufoase, la venirea primăverii.

Întrecându-se cu el, îi răspunde cortegiul, totodată recules şi voips, al exaltaţilor dionisiaci, cărora le datorăm muaica germană – şi cărora le

vom datora *renaşterea mitului german*!

Ştiu că acum trebuie să duc prietenul ce m-a urmat cu simpatie pe culmi îndepărtate, prielnice meditaţiilor singuratice; acolo nu va întâlni decât puţini tovarăşi; îl încurajez, amintindu-i că se cuvine să ne conducem cu sfinţenie după strălucitele noastre călăuzegfecih) Spre purificarea cunoaşterii noastre estetice, ara împrumutat de la ei cele două zeităţi ce stăpânesc fiecare un imperiu artistic bine delimitat, ale căror puncte de contact şi a căror colaborare am reuşit să le presimţim datorită tragediei greceşti. Dispariţia tragediei greceşti trebuie să nu pară pricinuită de o stranie scindare a celor două tendinţe artistice primordiale; acestui proces i s-au adăugat o prefacere şi o degenerare a caracterului popular elin, care ne îndeamnă să medităm asupra necesităţii strânselor legături ce unesc în temeliile lor arta şi poporul, mitul şi moravurile, tragedia şi statul. Dispariţia tragediei a fost totodată şi cea a mitututi” Până atunci, grecii fuseseră constrânşi să raporteze la miturile lor tot ce li se întâmpla. Mai mult, numai astfel puteau înţelege cele întâmplate; aşadar actualitatea imediată le apărea *sub specie acterni* şi, într-un anumit sens, atemporală. Dar în torentul atemporalului se cufundau atât statul cât şi arta, pentru a-şi găsi pacea departe de povara şi de aviditatea clipei trecătoare. Un popor – ca şi, de altfel, un individ – are valoare numai în măsura în care e capabil să imprime pecetea veşniciei pe tot ceea ce i se întâmplă; căci astfel este oarecum

smuls secolului, alienat acestei lumi, şi îşi manifestă convingerea intimă şi inconştientă despre relativitatea timpului şi semnificaţia reală, adică metafizică, a vieţii. Contrariul se întâmplă atunci când un popor începe să ia conştiinţă de sine istoriceşte şi să distrugă bastioanele mitului ce-l înconjoară. Acest proces atrage, de obicei, după sine o hotărâtă secularizare, o ruptură cu metafizica inconştientă a existenţei lui anterioare, cu toate consecinţele ei etice. Arta greacă, şi îndeosebi tragedia greacă, a întârziat pieirea mitului; trebuiau distruse şi ele pentru ca poporul, rupt de solul natal, să trăiască în barbaria gândului, a moravurilor şi a faptelor. Şi azi încă acea pornire metafizică se străduieşte să-şi făurească o formă (fie şi edulcorată) a transfiguraţiei, prin socratismul ştiinţe! ce tinde către viaţă; dar, pe treptele inferioare această pornire n-a dus decât la o căutare febrila care, până la urmă, a degenerat într-un pandemoniu de mituri şi de superstiţii adunate de pretutindeni. Înconjurat de ele, elinul era încă pradă nesaţului inimii, până a izbutit, mulţumită voioşiei şi superficialităţii greceşti, să mascheze batjocoritor, ca „greaculus”, acea febrilitate, sau să caute uitare în vreo grosolană superstiţie orientală. Noi ne-am apropiat în chipul cel mai remarcabil de această stare de lucruri, în urma redescoperirii antichităţii alexandrino-romane din veacul al XV-lea, după un interludiu lung şi grea de descris. Pe culmi, acelaşi dor exacerbat de a cunoaşte, aceeaşi aviditate de a descoperi, aceeaşi

monstruoasă secularizare – iar alături, apatrizi rătăcitori, mulţimi lacome şi nepoftite asaltând mese străine, zeificarea superficială a prezentului „sau, dimpotrivă, dezgustul profund pentru acelaşi prezent, toate *sub specie saeculi*, sub semnul zilei, de azi. Aceleaşi simptome ne îngăduie să diagnosticăm aceeaşi lipsă în inima acestei culturi: distrugerea mitului. Pare aproape imposibilă grefarea reuşită a unui mit străin fără a vătăma pentru totdeauna un pom care, uneori, poate fi destul de puternic ca, printr-o luptă cruntă, să elimine corpul străin, dar care, de obicei, piere, răpus de o proliferare anarhică.

Avem o părere destul de bună despre puritatea şi vigoarea caracterului german, pentru a ne încumeta să credem că el respinge elementele străine grefate cu forţa, şi că spiritul german se va regăsi pe sine. Mulţi vor socoti, desigur, că lupta ar trebui să înceapă cu eliminarea factorului romanic, îndemnul l-ar primi (şi calea i-ar fi trasata) de vitejia victorioasă şi de gloria sângeroasă ale ultimului război. O constrângere lăuntrică i-ar da imboldul să se întreacă cu măreţii săi înaintaşi, cum au fost Luther şi toţi marii noştri artişti şi poeţi. Dar cum să creadă că ar putea duce asemenea lupte fără zeii săi lari, fără patria sa mitică, fără o «reîntoarcere» la tot ce este german! Iar dacă germanii, şovăind, ar căuta un conducător care să-i readucă în patria demult pierdută, ale cărei miresme şi cânturi abia şi le mai amintesc, să asculte dulcea şi ademenitoarea chemare a păsării

dionisiace ce se leagănă pe o ramură deasupra lor, vrând să le arate drumul.

24.

Printre efectele artistice originale ale tragediei muzicale a trebuit să subliniem *o iluzie* apolinica menită să ne salveze de identificarea nemijlocita cu muzica dionisiacă. Totodată, emoţia noastră, trezită de muzică, se proiectează şi asupra unei regiuni apolinice şi a unei lumi-tampon vizibile, înserate între noi şi muzică. Am observat cu acest prilej că, datorită acestei proiectări, acea lume-tampon a acţiunii scenice (adică drama) a. EY” îej în chip intuitiv, mai vizibilă şi mai inteligibila decât în oricare artă apolinică. Când acţiunea scenică este înaripată şi înălţată de spiritul muzicii, trebuie să recunoaştem potenţarea supremă a forţei ei, iar în înfrăţirea lui Apollo şi a lui Dionysos, floarea artei apolinice cât şi a celei dionisiace.

Este drept că imaginea apolinică, luminată lăuntric de muzică, nu atinge anumite efecte ale unor specii inferioare ale artei apolinice. Ceea ce pot realiza eposul şi aparenţa însufleţită, adică să-l cufunde pe spectator în desfătările senine ale lumii individuaţiei, nu poate realiza drama muzicală, în pofida unei clarităţi şi spiritualităţi mai înalte. Am asistat la dramă, şi privirea noastră încordată f pătrundea în învălmăşeala lăuntrică a motivelor şi, totuşi, ni se părea că ne trece prin faţa ochilor doar un şir de simboluri al căror înţeles adânc parcă îl ghiceam, şi pe care am fi vrut să le dăm la o parte ca pe o perdea, spre a

contempla în dosul lor imaginea primordială. Nu ne mulţumea nici cea mai desăvârşită claritate a imaginii, căci aceasta părea nu numai să dezvăluie, ci şi să învăluie ceva. În clipa când ne aşteptam la o revef laţie simbolică, la sfâşierea vălului, la dezvăluirea tainicului fundal, privirea ne era aţintită ca prin vrajă tocmai asupra acestei viziuni atât de luminoase, care împiedica ochii să pătrundă mai adânc.

Cine n-a făcut această experienţă, cine nu a trebuit, în acelaşi timp, să contemple şi să tinda spre depăşirea contemplării, îşi va imagina cu greu cât de precis şi de clar aceste două procese sunt paralele, fiind şi percepute ca atare în contemplarea mitului tragic. Adevăratul spectator-estet îmi va f confirma faptul că, dintre toate efectele specifice l tragediei, acest paralelism este cel mai caracteristic! Dacă transpunem fenomenul prezentat de specta* torul-estet într-un proces analog din sufletul ar. Tistului tragic, vom pricepe geneza *mitului tragic*. Cu sfera de artă apolinică el are în comun plă. Cerea deplină ce i-o da contemplarea aparenţelor, şi totodată neagă această plăcere, resimţind o şi mai intensă mulţumire în faţa nimicirii lumii aparenţelor. Cuprinsul mitului tragic este, înainte de toate, o întâmplarelnâtâcir-şrglorificarea eroului. Numai o plăcere intensă poate explicl trăp Ttâienig = matic că un popor în plină tinereţe şi vigoare a 2*f zugrăvit de preferinţă, sub aspecte atât de felurite, chinurile eroului, jertfele cele mai dureroase, antagonismul cel mai cumplit al

motivelor, pe scurt: exemplificarea înţelepciunii lui Silen sau, în termeni de estetică, tot ce este urât şi dizarmonic.

Faptul că viaţa reală este într-adevăr atât de tragică nu explică întru nimic ivirea unui gen de artă, căci arta nu este o simplă imitaţie a naturii, ci ea adaugă un factor metafizic naturii pentru a o depăşi. În măsura în care ţine de artă, mitul tragic ascultă deplin de aceste tendinţe către transfigurarea metafizică a artei în general. Ce transfigurează el, însă, dacă prezintă lumea aparenţelor sub aspectul eroului chinuit? Nicidecum «realitatea» acestei lumi a aparenţelor, căci el ne spune tocmai «Ia priviţi! Priviţi bine! Aceasta vă este viaţa! Acesta este arătătorul ceasului existenţei voastre!».

Aceasta ar fi oare viaţa pe care o zugrăveşte mitul pentru a o transfigura sub ochii noştri? Iar de nu, în ce constă plăcerea estetică cu care privim perindarea acelor imagini? Eu vorbesc de plăcere estetică şi ştiu prea bine că această mulţime de imagini provoacă de asemeni o satefacţie morala ce se poate manifesta sub forma milei sau a triumfului eticii. Cine ar vrea însă să deducă efectele tragicului numai din acele izvoare morale (aşa cum, din păcate, s-a procedat multă vreme în esteticasă nu creadă cumva că a adus vreun folos artei, căci arta cere în domeniul ei, înainte de toate, puritate. Pentru a explica mitul tragic, prima exigenţă este tocmai de a căuta nlăcerea specifică ce o dă în sfera pur estetică, fără a aluneca în domeniul milei, al spaimei, sau al

sublimului moral. Cum pot provoca plăcere estetică urâtul şi dizarmonicul, ce alcătuiesc cuprinsul mitului tragic? Aci este necesar să ne înălţăm cutezător spre o metafizică a artei. Repet formula: existenţa şi lumea nu par justificate decât ca fenomen estetic; în acest sens, îi revine tocmai mitului tragic sar-3 cina de a ne convinge că însuşi urâtul şi dizarmonicul sunt un joc de artă pe care voinţa, în veşnica plenitudine a plăcerii, îl joacă cu sine. Acest fenomen primordial, atât de obscur, îl putem înţelege în chip direct numai mulţumită sensului extraordinar al *disonanţei muzicale*; de altfel, în general, muzica, confruntată cu lumea reală, poate singură să ne explice ce se cuvine să înţelegem prin formula: lumea este justificată ca fenomen estetic. Plăcerea pricinuită de mitul tragic are aceeaşi patrie ca şi senzaţia votapTOtrm. Provocată de disonanţă în muzică. TJigmsiacul Jlu plăcerea primordială ce ne-o dă chiar prin durere, este pânţe ce Le din care şi-au născut atât muzica cât şi mitul tragic.

Făcând apel la disonanţa muzicală, cred că am uşurat simţitor dificila problemă a efectelor tragice. Acum suntem în măsură să pricepem ce înseamnă, în faţa spectacolului oferit de tragedie, să fim contemplativi şi, totodată, să tindem către o depăşire a celor văzute. La fel putem caracteriza folosirea artistică a disonanţei: dorim să ascultăm şi, totodată, tindem către o depăşire a celor auzite. Dorul de infinit, dorul nostalgic ce însoţesc plăcerea supremă pricinuită de realitatea percepută lămurit ne arată că, în ambele cazuri,

este vorba de un fenomen dionisiac. Acesta ne dezvăluie mereu jocul prin care lumea individuală se clădeşte necontenit pentru a se prăbuşi din nou. Recunoaştem aci exuberanţa unei voluptăţi primordiale ce ne aminteşte comparaţia lui Heraclit cel Obscur prin care el asemuieşte forţa făuritoare a lumii cu un copil ce, jucându-se, aşază pietre ici şi colo şi face grămezi de nisip pe care le risipeşte iar.

Pentru a aprecia corect aptitudinea dionisiacă a unui popor, trebuie să avem în vedere nu numai muzica lui, ci în chip tot atât de necesar, mitul său tragic, în care vedem a doua mărturie a acestei aptitudini. Strânsa înrudire dintre muzică şi mit ne îngăduie decât să presupunem că degenera rea şi pervertirea mitului aduc după sine decăderea muzicii. De altfel, edulcorarea mitului arată o scădere a forţei dionisiace. Dar o privire aruncata asupra firii germanului nu ne lasă nicio îndoială în amândouă privinţele: în operă, ca şi în caracterul abstract al existenţei noastre lipsite de mit, într-o artă degenerată până a nu mai fi decât un amuzament, ca şi într-o viaţă condusă de concepte, ni se dezvăluise natura neartistică a optimismului socratic ce, totodată, roade viaţa. Spre mângâierea noastră însă, existau simptome că, totuşi, spiritul german era neatins şi se bucura de o sănătate perfectă, de putere dionisiacă şi de profunzime, asemeni unui cavaler cufundat în somn, care se odihneşte şi visează într-un abis inaccesibil. Cântarea dionisiaca se înalţă din abis pentru a ne face să înţelegem că acest cavaler

german mai visează şi azi străvechiul său mit dionisiac, în viziuni pline de o gravă beatitudine. Nimeni să nu creadă că spiritul german şi-a pierdut pe veci patria mitică, dacă mai este în stare să priceapă atât de clar vocile păsărilor ce-i povestesc despre acea patrie. Într-o zi, se va deştepta, în prospeţimea dimineţii, din somnul lui secular. Atunci el va ucide balauri, va nimici gnomi perfizi şi o va trezi pe Brunhilda, şi însăşi lancea lui Wotan nu-i va putea stăvili înaintarea!

Prietenilor, voi care credeţi în muzica dionisiacă, ştiţi şi ce înseamnă tragedia pentru noi. În ea găsim mitul tragic renăscut din muzică. În mit vă puteţi pune toate nădejdile, uitând de tot ce a fost mai dureros! Dar pentru noi toţi, durerea cea mai cumplită este lunga umilinţă în care a trăit spiritul german, înstrăinat de vatră şi de patrie, în slujba unor gnomi perfizi. Voi înţelegeţi acest cuvânt, după cum veţi înţelege la sfârşit şi speranţele mele.

25.

Puzica şi mitul tragic exp rimă, în egală măsură, aptitudinile dionisiace aleunui popor şi sunt inseparabile. AmândoLJbiţi3 lcih parabile. AmândoLJbL ţi3 lcih menu Pal arfei ce se întinde dincolo de apolinic.

Amândoi transfigurează un ţinut în ale cărui acorduri voluptuoase disonanţa, ca şi cumplita imagine a lumii, răsună încântător. Any ndoi se joacă cu ghimpii suferinţei, încrezându-se în farmecele lor atotputernice. Amândoi justifică prin acest joc până şi existenţa «lumii răului». În

comparaţie cu apolinicul, dionisiacul se înfăţişează cafofţa artisticir veşnică şi iniţială care da *vJ3* ş*a* „întregii lucru a ffgajeftfelur: „În miezul acesteia, devine necesara” nouatfănsfigurare, pentru a menţine vie lumea însufleţită a individuaţiei. Dacă ne-am putea închipui disonanţa întruchipată în om – căci omul nu e nimic altceva – acestei disonanţe i-ar trebui, pentru a putea trăi, o iluzie radioasă care să-i învăluie firea într-un zăbranic de frumuseţe. Aceasta este adevărata intenţie estetică a lui Apollo, în al cărui nume reunim nenumitele iluzii ale aparenţelor frumosului, care fac, în orice clipă, existenţa demnă de a fi trăită şi care ne îndeamnă să trăim clipa ce vine.

Din acest fundament al oricărei existenţe, din temelia dionisiacă a lumii, nu trebuie să-i devină conştient omului decât atât cât poate fi învins de puterea transfiguratoare apolinică. Astfel, aceste două tendinţe artistice sunt silite să-şi desfăşoare puterile într-un echilibru riguros, conform legi! veşnicei dreptăţi. Acolo unde puterile dionisiace se dezlănţuie cu o violenţă la care suntem azi martori, acolo Apollo trebuie să şi îl coborât la noi, învăluit într-un nor. Efectele lui de artă cele mai somptuoase le vor contempla generaţiile viitoare.

Dar necesitatea acelor opere ar simţi-o oricine, în chipul cel mai sigur, prin intuiţie, dacă – fie şi numai în vis – s-ar transpune în vechea Eladă. Ar rătăci printre înalte coloane ionice, ar zări un orizont conturat de linii pure şi nobile; în jurul său ar contempla răsfrângeri marmoreene ale chipului său transfigurat, s-ar afla printre

oameni păşind solemn cu mişcări armonioase; i-ar auzi grăind într-o limbă melodioasă şi bine ritmată. În faţa acestui neîntrerupt belşug de frumuseţe, şi-ar înălţa mâinile către Apollo, exclamând: «Prea fericit popor al Eladei! Cât de puternic este desigur Dionysos în inimile voastre, dacă zeul din Delos socoteşte că nu e nevoie de astfel de vrăji spre a vă tămădui de nebunia voastră ditirambică!» Dar un atenian bătrân, privindu-l cu ochii sublimi ai lui Eschyl, ar fi în drept să-i răspundă: «Adaugă însă şi acestea, străin ciudat: cât de mult a trebuit să sufere acest popor pentru a atingeun asemenea grad de frumuseţe! Acum însoţeşte-mă dar la tragedie, şi adu, împreună cu mine, jertfe în templul ambelor zeităţi!»

Traducere de ION DOBROGEANU-GHEREA
şi ION HERDAN

IV

ERWIN ROHDE – ERUDITUL VIZIONAR SAU FORJA EURISTICĂ A UNEI PRIETENII

Remarca, sub semnul căreia începem succinta noastră încercare de prezentare a personalităţii lui Rohde şi a semnificaţiei operei sale pentru receptarea universului grec, deşi vizează aparent un aspect exterior, colateral operei sale, ne permite iluminarea unuia din resorturile ei interne fundamentale. Pentru că prietenia strânsă ce l-a legat de Niet/. Sche a fost în mare parte răspunzătoare de modul în care Rohde a înţeles şi explicat spiritualitatea universului elin. Atât formaţia sa ştiinţifică, cât şi răspunsurile pe care

Le-a dat problemelor de filologie clasică se plasează integral sub semnul acestei prietenii, cimentate şi mai mult cu ocazia intervenţiei sale energice în disputa Nietzsche-Wilamowitz, spre a combate atacurile la adresa *Kaşterti tragediei*. Această prietenie – izvor al unei atitudini teoretice comune – constituie de altfel unul din motivele prezenţei sale

În antologia de faţă. Dacă Winckelmann şi Lessing – În pofida divergenţelor dintre ei privind interpretarea *estetică* a artei eline – reprezintă o unitate distinctă şi omogenă în interpretarea universului grec, Nietzsehe şi Rohde pun bazele unei noi receptări a acestui univers contestind, la distanţă de un secol, viziunea optimistă, luminoasă, a predecesorilor lor. Influenţa pesimismului schopenhauerian, iar în cazul lui Rohde, şi cea a vitalismului lui Taylor şi Spencer, le focalizează interesul mai cu seamă asupra aspectelor interioare, complexe, ale spiritualităţii greceşti, ale cărei curente subterane li se dezvăluie mult mai puţin calme şi luminoase, de unde şi mutarea accentului pe tragedie şi literatură, capabile să redea o expresie plenară a acestui univers. 2

Erwin Rohde este o personalitate puţin cunoscută la noi, în afara cercurilor de strictă specialitate, iar paginile care urmează reprezintă prima versiune românească a unor fragmente din opera sa. Socotim, de aceea, util ca înaintea discutării fragmentelor pe care le reproducem să prezentăm cititorilor o scurtă schiţă

biobibliografică orientativă a gânditorului german.

Să născut la Hamburg, la 5 octombrie 1845. După cum remarca O. Crusius, prietenul şi biograful său «istoria exterioară a vieţii lui Rohde poate fi rezumată în două cuvinte: studenţie şi profesorat». Într-adevăr, după studii medii strălucite în oraşul natal, urmează cursurile de filologie şi filosofie clasică la Universitatea din Bonn, având-i ca profesori pe J.O. Welcker şi Fr. W. Ritschl. Ultimul, pe care l-a urmat curând după aceea la Leipzig şi care a fost un timp şi profesorul lui Nietzsehe, avea să inrlurească puternic formaţia spirituală a eminenţilor săi elevi. În perioada petrecută la Leipzig, Rohde se iniţiază în cercetările, cu totul noi pe atunci, ale lui Oscar Peschel asupra folclorului şi etnografiei, sesizind importanţa lor pentru studiul istoriei religiilor. În 1867.11 aflăm student la Kiel, unde audiază cu mare entuziasm cursurile tânărului, pe atunci, profesor

Otto Rlbbeck, luându-şi apoi doctoratul în filosofie, eveniment cu care se încheie prima etapă a vieţii sale.

După două călătorii în Italia, în cursul cărora vizitează principalele oraşe ale peninsulei şi ale Siciliei, luând notă de descoperirile arheologice ce dezvăluiau noi feţe ale vechii civilizaţii greco-romane, îşi începe cariera profesorală ca docent la Universitatea din Kiel, unde va funcţiona până în 1872. Este perioada în care se va angaja în polemică împotriva lui Wilamowitz – Moellendorff, luând apărarea lui Nietzsehe, în scurtul eseu

Allterphilologie. *Sendschreiben eines Philologen an R. Wagner* (1872) *Filologie antică*. *Scrisoarea unui filolog către Îi. Wagner*). Între anii 1872 – 1876 definitivează prima sa lucrare importantă care 11 va consacra definitiv drept un eminent filolog, erudit şi subtil interpret al literaturii clasice greceşti: *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (1876) (*Romanul grec şi precursorii săi*). În continuare va preda pentru diferite perioade filologia clasică la universităţile din Jena, Tiibingen (1878 – 1886).

299

1 O. Crusius, *Erwin Rohde*, 1902.

L «ipzig, şi începând din 1886 la Heidelberg, perioadă în care va redacta forma finală a operei sale capitale *Psyche* (1890

1896). Moare subit în vârstă de numai 52 ani, la 11 ianuarie 1898. O viaţă a cărei traiectorie lineară, calmă, urc ind uniform spre confirmări şi împliniri fireşti, previzibile, se deosebeşte izbitor de aceea atât de tragic zbuciumată, perpetuu frântă de deznădejdi şi incertitudini, a marelui său prieten.

Rohde nu a scris multe cărţi, dar cele două lucrări fundamentale prin care şi-a înscris definitiv numele în istoria culturii europene sunt rodul tenacităţii, exactităţii şi rigorii ştiinţifice a *profesorului*, îngemănate cu deosebita fantezie, intuiţie şi talentul literar remarcabil al *vizionarului* romantic, fascinat de mirajul şi profunzimea culturii ce înflorise cu milenii în urmă pe malurile Mediteranei. Este coarda pe care va

vibra la unison cu Nietzsche şi care a conferit cărţilor sale o rezonanţă aparte, ferindu-le de tonul pedant şi sec al exegezelor de catedră. Spre deosebire de Nietzsche însă, el nu va sacrifica niciodată rigoarea şi stringenţa logică de dragul unui zbor total neîngrădit al inspiraţiei poetice şi expresiei metaforice. Profesorul l-a temperat totdeauna pe vizionar, fără să-l anihileze însă. De aceea *Romanul grec* şi mai ales *Psyche* reprezintă, în ştiinţa despre antichitatea clasică, două din foarte rarele lucrări reunind vastitatea ariei investigate cu seriozitatea şi profunzimea analizei. Asemeni altor opere monumentale ale istoriei culturii, şi ne gândim în special la *Griechische Kulturgeschichie* de Jacob Burckhardt, *Psyche* a depăşit cu mult, încă de la apariţie, sfera de interes a specialiştilor, cucerindu-şi un loc aparte în patrimoniul celor mai de preţ opere ale spiritualităţii germane.

În contextul prezentei antologii, care se străduieşte să evidenţieze ecoul culturii clasice greceşti în clasicismul şi romantismul german, prezenţa lui Rohde se justifică prin aceea că opera sa a oferit contemporanilor nu numai o imagine mai fidelă a spiritualităţii eline, dar şi câteva din căile de acces spre înţelegerea ei. Generaţia lui Lessing şi Winckelmann surprinsese şi absolutizase formele calme, exterioare, ale artei şi culturii greceşti – perspectivă datorată îndeosebi descoperirilor arheologice şi analizei unor opere plastice, care urmărind echilibrul, armonia şi perfecţiunea formală, permitea prea puţin

sesizarea universului lăuntric al oamenilor ce le-au dat naştere. Nietzsche şi Rohde, în

301

schimb, s-au apropiat de universul elin dintr-o perspectivă opusă, cea a studiilor de filologie clasică. Călăuza cei purta cu peste două milenii în urmă, reînviind ecouri ale unei culturi atât de depărtate în timp, dar atât de apropiată sufletului lor, erau rarele texte, parţial distruse, parţial denaturate de nenumăratele transcrieri ce înfruntaseră veacurile, între ele, desigur, în primul rând epopeile homerice, apoi operele de vârf ale literaturii antice clasice – comedia, tragedia, romanul – precum şi literatura filosofică. Aceste texte, chiar fragmentare, permiteau cercetătorilor recompunerea unei imagini mult mai fidele a spiritualităţii greceşti. Paginile lor sunt «o oglindă încă aburită de sufletul celor ce le-au scris cum notează un alt îndrăgostit de Elada, Hölderlin. Rândurile scrise înregistraseră, ca un fin seismograf, toate acele zbateri, incertitudini şi drame interioare pe care Winckelmann nu avea cum să le descifreze pe chipurile de o zeiască perfecţiune, dar şi de o cumplită pustietate ale eroilor legendari sau reali, pe care dalta le imortalizase în marmură. Filologia clasică, căreia Rohde avea să-i dedice întreaga sa viaţă, să constituit tocmai prin aprofundarea unor asemenea texte, îndeosebi cele ale lui Homer, considerate o adevărată biblie a literaturii gre-co-romane. Ceea ce *Cartea Genezei* a însemnat pentru teologi, a reprezentat Homer pentru

filologi, care au pus toate cunoştinţele despre antichitatea clasică în slujba criticii şi interpretării scriitorilor antici. În acest sens, Nietzsche şi Rohde au rupt limitarea tradiţională a filologiei la aspectele lingvistice ale textelor, privite numai ca produse ale limbii. De aici şi varietatea problemelor atinse de Rohde în lucrările sale, privind arheologia, filosofia clasică, psihologia popoarelor, sau istoria literaturii, filosofiei şi religiei. Dar, ca şi în cazul lui Nietzsche, semn sigur al influenţei acestuia, viziunea lui Rohde asupra universului grec a fost precumpănitor estetică. Tot ceea ce era grecesc, reprezenta pentru el, în primul rând, expresia unei deosebit de împlinite existenţe artistice. Iar năzuinţa sa era de a extinde şi dezvolta filologia ca ştiinţă a unei asemenea existenţe. De aceea o lucrare ca *Romanul grec* – enumerată printre operele clasice ale filologiei – a putut oferi şi antologiei noastre, pagini atât de relevante.

Propunându-şi să explice, în mod istoric, naşterea şi dezvoltarea romanului grec şi să lumineze totodată esenţa sa specifică prin modul acestei deveniri, Rohde porneşte de la

«minunata unitate a tuturor formelor de expresie a vieţii poporului grec în perioada productivă propriu-zisă a culturii sale».

El voia să ne înfăţişeze astfel un profil bine conturat, o formă unitară şi nu factori izolaţi ai acestei culturi ce a integrat în existenţa sa manifestarea armonioasă a tuturor capacităţilor umane de vârf, sintetizate în operele de artă. De

aceea analizei propriu-zise a romanului li sunt dedicate abia ultimele secţiuni ale lucrării, în primele făcindu-se o trecere în revistă a manifestărilor literare, etnografice, istoriografice sau filosofice al căror «fiu intirziat» este, după Rohde, romanul grec. În cursul acestei evoluţii ce avea să dea naştere, în perioada de decadenţă a culturii eline, romanului ca *specie*, *o* etapă importantă a constituit-o «povestirea erotică a poeţilor elini» analizată în primul capitol. Nu intenţionăm să facem aici o expunere a structurii acestei vaste lucrări şi nici analiza valorii ei integrale, ci dorim să explicităm numai motivele pentru care anumite pagini ale acestui capitol ne au reţinut atenţia precum şi semnificaţia lor, în contextul antologiei de faţă.

Analizând naraţiunea erotică, Rohde semnalează în primul rând *originea* ei diferită de cea a naraţiunii epice sau dramatice clasice a perioadei anterioare. Ea nu-şi mai datorează naşterea fanteziei populare, reprezentărilor ei de o mare forţă imaginativă a puterilor ce domină lumea şi viaţa omului, şi care au slujit tuturor poeţilor şi dramaturgilor perioadei clasice ca material de inspiraţie în locul acelor mituri colective, aflate la originile tragediei greceşti şi analizate cu attta profunzime de

Nietzsche, trec acum pe prim plan invenţiile libere ale fanteziei *individuale* neîngrădite. Aceste naraţiuni nu mai povestesc, precum poemele mitologice din trecut, despre faptele şi suferinţele, călătoriile şi luptele unor minunaţi eroi legendari.

Materia esenţială a acestor povestiri, cărora întreaga forţă de invenţie a unei fantezii neliniştite li slujeşte doar ca ornamentaţie, este *dragostea*, *o* dragoste de o exaltare şi extensiune a sentimentului aproape modernă, cum observă Rohde. Primul izvor al romanului grec care «nu este în esenţă nimic altceva decât nararea unei poveşti de dragoste» trebuie căutat deci în aceste poeme epice al căror conţinut este, de asemenea, reprezentat de nararea destinului şi avatarurilor unei iubiri pătimaşe. În perioada elenistă apar o serie de poeţi dintre cei mai talentaţi care dezvoltă cu spirit şi

302

fineţe această specie poetică deosebită a aventurilor de dragoste. Făcind o analogie între modul în care este reprezentată dragostea în cazul acestei categorii de opere şi locul pe care ea l-a ocupat în tragedia clasică şi în legendele mitice, Rhode va analiza în primele paragrafe ale capitolului şi câteva din trăsăturile caracteristice poemelor tragice. Acestea sunt paginile la care neam oprit şi noi şi care ne prezintă, alături de cele selectate din *Psyche*, viziunea lui Rohde asupra tragediei greceşti. Coroborată cu cea a lui Nietzsche din *Naşterea tragediei*, ea tinde, în intenţia noastră, să facă sensibil un alt mod de înţelegere a universului grec, complementar, cum am mai spus, celui oferit de Lessing şi Winckelmann.

Specifică pentru Rhode este urmărirea resorturilor psihice ale conflictului tragic şi

legarea tragediei, ca formă de expresie, de structura psihică şi de paMern-urile spiritualităţii antichităţii greceşti, idee evidenţiată mai ales în fragmentul reprodus din *Psyche*. Cum va putea constata şi cititorul, deşi reprezintă un fragment restrins dintr-o lucrare extrem de vastă, paragrafele antologate au o fericită autonomie şi rotunjime, datorită specificităţii stilistice a lui Rohde şi modului său de aşi structura lucrările. După cum ne previne el însuşi în prefaţa la *Romanul grec*, nu trebuie să-i citim lucrarea «ca pe o epigramă ce ne canalizează toată atenţia spre final, – elementele ei componente justificându-se doar în perspectiva acestuia, – ci asemeni unui poem, care ni; permite să receptăm în mod independent, cu o satisfacţie proprie, fiece moment al desfăşurării şi expunerii», observaţie, în aceeaşi măsură valabilă şi pentru *Psyche*. Nu trebuie să ne surprindă această paralelă între o lucrare ştiinţifică şi o operă literară intrucât Rohde, ca şi Nietzsche de altfel, s-a străduit în permanenţă să apropie activitatea filologică de artă. Ei şi-au făcut un principiu din «stilul perfect», din măiestria literară a expunerii materialului. De aici şi separaţia între textul destinat lecturii propriu-zise şi materialul ştiinţific demonstrativ, extrem de scrupulos şi de vast, expus exclusiv în lungi note de subsol (din care noi n-am reprodus decât cele absolut necesare înţelegerii textului) spre a nu îngreuna şi a nu rupe cursul firesc, elegant, al expunerii.

În afara filiaţiilor detectate în povestirea

erotică, Rohde 03 a încercat să stabilească o legătură istorică şi între miturile şi credinţele grecilor în zei şi apariţia romanului, legătură care să fie mai mult decât o relaţie de «anterioritate – posterioritate» intimplătoare. Ei vedea în ceea ce a numit «disoluţia modului de simţire mitică a grecilor» un fenomen istoricocullural, legat de istoria genezei romanului, fenomen pe care 11 prezintă în culori puternice, în care se poate detecta influenţa concepţiei lui Nietzsche despre caracterul decadent al epocii socratice.

Dacă dizolvarea concepţiei mitice este una din premisele apariţiei romanului, existenţa mitului ca atare şi adânca sa integrare în toate formele de manifestare ale culturii şi spiritualităţii greceşti, la începuturi cât şi în perioada ei clasică, este văzută de Rohde ca principală cauză existenţială a tragediei. Este ideea pe care se străduieşte s-o dezvolte în *Psyche* – în capitolul dedicat analizei scriitorilor laici şi îndeosebi autorilor tragici – fragment reprodus şi de noi.

Obiectivul principal al lucrării *Psyche* nu era cercetarea originilor şi evoluţiei tragediei, ci o analiză istorică a religiei şi spiritualităţii greceşti, cu accent deosebit pe cultul sufletului (cultul morţilor) şi pe formele credinţei lor în nemurire. El îmbrăţişează astfel toată perioada care cuprinde timpurile prehomerice până la ultimele prelungiri ale lumii elenistice. Sunt analizate succesiv «misterele din Eleusis», cultul dionisiac, orfismul, precum şi toate speculaţiile existente asupra lor în cercetările teoretice anterioare.

Rohde ajunge la concluzia că Platon este cel care a pregătit disoluţia sentimentului pur elin în doctrinele stoică, epicuireică şi în multiplele religii orientale.

În excursul său analitic Rohde să lovit de dificultatea principală a faptului că, spre deosebire de cercetarea artei greceşti, din care au ajuns până la noi numeroase urme auten –, tice – descifrarea izvoarelor credinţei religioase a grecilor nu se poate funda pe niciun fel de documente originale. Orice reconstituire se poate sprijini numai pe descrierea unor manifestări exterioare, a unor activităţi de cult – aşa cum le găsim consemnate în operele filosofiei şi în cele de artă ale perioadei respective. De aici şi atenţia acordată de Rohde – în această lucrare fără o finalitate estetică – concepţiilor religioase ale poeţilor (în special a tragicilor) oglindite în opera lor, chiar dacă ele nu puteau acoperi decât parţial deficitul de informaţie directă. Religia unei culturi este un fenomen de psihologie populară, colectivă, şi nu

304

individuală, şi de aceea mărturiile unui artist sau altul nu ne permit să recunoaştem decât atitudinea pe care personalităţile individuale – în deplină libertate a opiniilor – o aveau în raport cu religia strămoşilor. Această atitudine diferită o va pune Rohde în evidenţă în paragraful în care expune originea şi evoluţia tragediei atice din veacul al V-lea î.e.n. Ceea ce va sublinia el cu acest prilej, este în primul rând acest mod de

absorbţie diferită a mitului în structura conflictului tragic, de la subordonarea aproape pasivă faţă de vechile tradiţii şi mituri, la Eschyl, până la amendarea şi contestarea lor parţială

— În spiritul unui nou tip de umanism, pe cale de a se naşte –, la Euripide. Un ecou deosebit a avut-o ideea lui Rohde – expusă în acest context – privind posibila dependenţă a tragediei de misterele de la Eleusis. Ea l-a influenţat pe unul din principalii cercetători ai originilor tragediei – *Gilbert Murray* – În lucrarea sa *Aeschylus, the Creator of Tragedy*

Oxford, 1940).

În paginile despre tragici, pe care le reproducem din *Psyche*, substanţa conflictului tragic este căutată în permanenta tensiune dintre libertate şi necesitate, dintre destinul implacabil şi voinţa individuală. Dacă, sub acest aspect, paginile respective pot prezenta interes mai ales pentru teoria literaturii, lectura lor, ca şi a fragmentelor din *Romanul grec* ne facilitează pătrunderea, la distanţă de milenii, în atmosfera spirituală caracterizată de credinţele, superstiţiile şi afectele ce constituie mediul amniotic din care aveau să ţâşnească cu exuberanţă dionisiacă, dar şi cu apolinică seninătate, acele creaţii de vârf ale geniului uman «în faţa cărora mileniile îngenunchează neputincioase» Schiller). Descoperindu-le, prea mulţi vor fi fost aceia care, vrăjiţi şi fericiţi în faţa unei atari frumuseţi şi perfecţiuni, într-un intens extaz supraindividual, au poruncit clipei să

«rămână», pentru ca vremea saşi oprească, la picioarele acestor coloane şi acestor statui, cursul imperturbabil. Cei care, furaţi de imaginaţie, vor păşi printre portalurile albe, nu vor fi desigur surprinşi dacă, aşezându-se pe treptele unui amfiteatru, vegheat de ochiul imens şi treaz al Mediteranei, vor vedea apărând, desprinşi parcă din coloanele mute, eroii tragici ai

Greciei. Au gesturi bizare, de un ritm şi o semnificaţie străină nouă, iar în spusele lor se restrâng intimplări ciudate şi stranii destine. Îi simţim însă apropiaţi şi-i putem înţelege, o înţelegere ce n-a fost spontană şi care se datorează unui lung şir de interpretări şi descifrări, pe cât de migăloase pe atât de inspirate, ale acestui univers. Paginile datorate lui Rohde, reproduse aici, se numără printre cele mai reprezentative şi mai utile nouă.

VICTOR ERNEST MAŞEK ERWIN ROHDE PSYCHE (fragmente) ROMANUL GREC (fragmente) PSYCHE

Tragedia atică din veacul al V-lea era menită să se transforme într-o operă de artă cu conţinut psihologic, chiar şi fără vrerea poeţilor. Adevăratul loc al acţiunii nu putea fi decât universul lăuntric al personajelor.

Poetul dramatic se încumeta să facă ceva nemaiauzit până atunci. Personajele şi întâmplările străvechilor legende şi basme, care nu li se revelaseră cititorilor şi ascultătorilor decât ca nălu-luciri efemere ale unei imaginaţii limitate, apar deodată în carne şi oase în faţa spectatorilor.

Ceea ce înainte i se dezvăluia fanteziei ca o imagine de vis, făurită de ea însăşi, se întruchipează deodată într-o formă vie, percepută de simţuri, şi scapă puterii de închipuire a spectatorului, căci este neschimbat şi independent de dânsul. În forma sa vie şi palpabilă, mitul apare într-o lumină nouă. Caracterul său evenimenţial îşi pierde din interes pus faţă în faţă cu cei ce întruchipează evenimentul pe care-l vedem şi ale cărui semnificaţie şi pondere depăşesc cu mult simpla acţiune. Această acţiune, care se descarcă în puţinele momente cu adevărat epice, ocupă un loc cât se poate de modest în extinderea spaţial-temporală a vechii legende devenită dramă. Desfăşurării temporale i se substituie tiradele şi replicile protagonistului şi ale celorlalte personaje ale operei. Motivele acţiunii care, înainte de a se desfăşura, sunt expuse şi combătute pe rând în dialog, capătă o însemnătate mult mai mare decât catastrofa spre

308

care duc şi care se săvârşeşte prin patimi şi chinuri mortale. Pe măsură ce se dezvoltă meşteşugul artistic, mintea noastră încearcă să cuprindă trăsăturile ferme ale caracterului pe care anume motive l-au putut împinge, în unele cazuri, la o anumită faptă. Materializarea totală a mitului duce astfel la cea mai subtila spiritualizare. Mintea şi privirea spectatorului se îndreaptă mai puţin spre acţiunea exterioară (prea bine cunoscută prin legende şi tradiţii, aceasta nu trezeşte încordare) cât spre miezul faptelor şi

patimilor protagonistului.

Aici poetul întâmpină cea mai mare dificultate. Acţiunea dramei îi este propusă de vechile legende (şi, în cazuri foarte rare, de istorie), fără ca el să-i poată adăuga ceva. Opera lui constă în a însufleţi personajele, în a motiva şi justifica acţiunea, iar aceste motive, această justificare, el trebuie să le găsească în sinea sa. Chiar de-ar putea, nu i-ar fi îngăduit să împrumute sensurile ascunse ale acţiunii de la mentalităţile sau reprezentările epocilor străvechi care au făurit mitul, căci spectatorii nu le-ar înţelege, iar opera s-ar naşte moartă. Această acţiune, izvorâtă din cerinţele moravurilor şi moralei unor timpuri apuse demult, cum va reuşi el s-o deducă, justificând-o, prin mentalitatea şi sensibilitatea epocii sale? Dacă nu se mulţumeşte să povestească o întâmplare, rămânând pe planul anecdotic, va putea oare să creeze un contrast ireductibil între acţiunea (fixată de mit dintotdeauna) şi eroul-făptaş, înzestrat cu sentimentele unui contemporan al său? Astfel se va naşte un conflict tragic extrem de dureros şi de o rară subtilitate. Această discrepanţa între mentalitate şi acţiune, care-i opune pe poet ca şi pe erou (ca pe un alt Hamlet) conţinutului faptic al mitului, nu poate deveni lege. Poetul trebuie să-şi asimileze pe cât îi este cu putinţa spiritul care a plăsmuit acele legende crunte şi sumbre; totodată i se cere să rămână credincios vremii sale. Lăsând să subziste sensul primitiv al întâmplării mitice şi îmbinându-l cu spiritul unei 3°9 epoci mai

moderne, trebuie, departe de a-l spuibera, să-l adâncească. Datoria sa constă în a echilibra mentalităţile a doua epoci diferite.

Acest echilibru îl stabileşte cel mai lesne Eschyl. Crescut în Atena înaintea războaielor medice, el este încă înrădăcinat în Tradiţiile străvechi, pe care, sub imboldul simţământului şi al gândirii sale, le înalţă, întregindu-le; arta sa îi cere să confirme stăruitor legea morală, pe care o împrumută, deplin conştient, de la universul mitic, spre a face din ea miezul operelor sale. Gândul său se îndreaptă fără răgaz către acţiunea şi semnificaţia ei etică, ba chiar religioasă; lumina aruncată asupra caracterelor izvorăşte numai din acest focar, căci poetul nu vrea ca personajele să capete o autonomie capabilă să distrugă interesul spectatorilor de la acţiunea în care sunt cufundaţi eroii. Autorul însuşi ne acordă dreptul de a ne sustrage, din când în când, reprezentării împrejurărilor particulare, pentru a medita asupra ideilor generale, pe care le-am putea numi etica şi teologia lui Eschyl.

De cele mai multe ori, scheletul etico-teologic este desenat cu trăsături apăsate sub eflorescenta desfăşurării poetice. Eschyl îmbină elemente tradiţionale fundamentale cu invenţii proprii. Legendele, pe care le dramatizează de preferinţă sub forma trilogiei – forma, de altfel, cea mai indicată pentru subiectul tratat – îi oferă povestea blestemului şi a nenorocirilor ce se abat asupra mai multor generaţii (tată, fiu, nepot) ale aceluiaşi neam. În tradiţie, poetul găseşte şi credinţa în

înlănţuirea destinelor umane. În Atica era înrădăcinată credinţa că fărădelegile strămoşilor erau ispăşite de urmaşi încă pe pământ. Iar Eschyl are convingerea fermă că până şi fiul şi nepotul criminalului sunt pedepsiţi pentru vina acestuia. Suferinţa este pedeapsa1; Oedip şi fiul lui nu ar fi loviţi, dacă Laios ar fi singurul vinovat, dacă nu ar fi săvârşit păcate ei înşişi.

1 Ideea că omul nu suferă fără a fi vinovat este expusă îi de cor (adică de poet) În *Agamemnon*.

310

Dar nu depinde de ei dacă sunt sau nu vinovaţi; ei nu Pot ocoli crima. Întrebarea cum poate un act criminal să fie totodată ineluctabil, impus făptaşului de o putere superioară, şi, aparent, comis cu deplină voinţă, deci supus răspunderii şi pedepsei, i se pune poetului cu ameninţătoarea ei gravitate.

Ea i se iveşte din negura mitului: omul cu o cultură şi o viaţă spirituală evoluată, care simte că poartă răspunderea morală a fiecărei hotărâri, este oare liber sau legat? Poetul încearcă să iasă din dilemă, admiţând că nu numai crima, ci şi hotărârea conştientă de a o comite au un caracter de necesitate când este vorba de cel pe care apasă vechea nelegiuire a strămoşilor. Acest caracter conştient

— Deşi ineluctabil – părea că dovedeşte vina şi răspunderea făptaşului. Norii nenorocirii, care s-au strâns prin vina strămoşului, întuneca şi sufletele urmaşilor. Nu din temperamentul sau mintea omului se naşte dorinţa de nelegiuire.

Eteocle, întruchiparea a tot ce este nobil, curat şi hotărât, cel care, cu o bărbăţie plină de chibzuinţă, este pavăza familiei sale, cade jertfă ameninţătorului destin în clipa cea grozavă; mintea i se întunecă, el se lasă pradă sorţii şi ia hotărârea înspăimântătoare. El este dus de «păcatul ce se trage din strămoşi». Numai astfel poate fi ispăşită în întregime crima străbunului; urmaşii sunt solidari cu el la nelegiuirea acestuia; din pricina sa cade vina şi asupra lor, şi ei îşi primesc pedeapsa crimei lui şi a lor. Însuşi Zeul, sau un sol al răzbunării trimis de el, îl împinge spre rău pe cel blestemat să ducă povara unor instincte criminale ereditare; dar nu, după cum credea poporul dintotdeauna, dintr-o sete personală de răzbunare, din mânie sau răutate1, a numai pentru a face dreptate, cu «dreaptă înşelăciune», pentru a duce crima până la capăt; astfel, pedeapsa divină avea prilejul să se exercite spre mulţumirea tuturor.

1 în poemele homerice vedem cât de curentă era această concepţie, mai târziu o regăsim la autori care redau, în intregime sau parţial, credinţa populară; tot astfel la Theognis, Herodot, îndeosebi la Euripide şi la oratori.

Spiritul rău al dinastiei o împinge pe Clitemnestra să plănuiască asasinarea soţului ei; divinitatea însăşi îi inspiră lui Oreste ideea de a-şi omorî mama, şi îl sileşte să o traducă în faptă – iată o crimă care este totodată şi o datorie. Poetului îi mai este familiară străvechea concepţie după care sângele cere sânge. Dreptul ce îl au

sufletele să li se aducă un cult, să fie răzbunate atunci când au fost victimele unei morţi violente, influenţa exercitată de fantome asupra vieţii şi a destinului celor mai apropiate rude, cărora, la rândul lor, le revine datoria de a le răzbuna; toate acestea nu-i par poetului a fi născocirile unui trecut îndepărtat, ci reprezintă în ochii lui realităţi înspăimântătoare. Drame întregi

— Ca, de pildă *Hoeforele* şi *Eumenidele* – nu ar fi decât un simplu joc de umbre, dacă nu le-ar însufleţi credinţa fermă în drepturile şi puterea sufletelor, în realitatea eficientă a apărătoarelor demonice ale mamei ucise, Eriniile1. Aci însă pare a se lumina cerul întunecat al înfricoşătoarei monstruozităţi. Atunci când datoria şi crima s-au amestecat inextricabil, divinitatea găseşte o soluţie ce nu lezează dreptatea.

Dar totul, – conflictele şi deznodământul lor, crima şi ispăşirea ei datorită unei noi crime care, la rândul ei, generează noi suferinţe – totul se desfăşoară pe pământ. Aci, pe pământ, este răzbunată orice nelegiuire. Lumea de dincolo nu este o verigă de neînlocuit în această înlănţuire de imagini şi reprezentări. Privirea poetului nu se îndreaptă decât rareori într-acolo. Speculaţii despre o viaţă de apoi în imperiul sufletelor îi sunt cu totul străine. Din închipuirile escatologice ale teologilor, poetul tragic nu reţine decât ceea ce poate sluji trezirii şi întăririi simţului moral. Uneori găsim câte o aluzie la judecată din lumea de dincolo, căreia un alt Zeus îi supune faptele să

1 Eriniile nu răzbună decât asasinarea unei

rude de sânge, deci nu şi pe aceea a soţului de către soţie *Eumenidele*). Dar par a fi menite îndeosebi să răzbune uciderea mamei de către fiul ei, care se face astfel mai vinovat decât dacă l-ar omorî pe tatăl său. Vezi Sofocle, *Electra*, Euripide, *Orestia*)

vârşite pe pământ. Dar acestea nu sunt decât aluzii foarte imprecise. Nu ni se explică în ce măsură judecata din Hades condamnă crima şi destinul, deoarece Zeus şi Moira îl pedepsesc pe făptaş (şi chiar dincolo de moartea sa, pe urmaşii săi) încă pe acest pământ. Pe lângă referiri la judecata infernală, care presupune deplina conştiinţă de sine a mortului, găsim deseori păreri despre starea de somnolenţă şi insensibilitate care este aceea a sufletului în Hades, tot astfel cum şi-o închipuia şi Homer. Poetul, familiarizat cu ideile care, înrădăcinate în cultul morţilor, se referă la legătura dintre cei plecaţi şi lumea celor rămaşi pe pământ, nu-şi îndreaptă gândul destul de insistent asupra stării în care se află sufletele în exilul lor de moarte. Aspectul moralizator al străvechiului crez popular asupra căruia se apleca, le găsea poetul în însuşi nucleul acestui crez, tot astfel ca şi nobila şi severa reprezentare a divinităţii pe care se clădeşte concepţia sa despre lume. Generaţia care luptase la Marathon avea despre lume şi destin concepţii pline de gravitate şi profunzime, şi nu se sinchisea de vederile unor secte teologice care compensau asprimea şi chinurile realităţii crude prin evaziunea spirituală în lumea cea de apoi.

Faţă de problemele fundamentale ale filosofiei dramei, de misterioasa existenţă (sau neexistenţă) a liberului arbitru, de vinovăţia şi destinul omului, Sofocle adoptă o atitudine simţitor deosebită de cea a marelui său înaintaş. Studiind viaţa şi rătăcirile ei cu mai mult sânge rece şi un spirit mai matur, el nu se mai mulţumeşte cu un deznodământ simplu şi schematic, ci caută să pătrundă în subiect pe căi felurite. Individul, înzestrat cu un temperament propriu, se desprinde mai neted de fundalul alcătuit de puteri şi legi supraper-sonale şi universal-generale; în sinea sa află el mobilul faptelor sale, cauza succeselor sau a eroicei sale decăderi. Antigona sau Electra nu sunt mânate de motive egoiste: ele se supun unei vechi şi nescrise porunci divine. Această supunere, însă, izvorăşte numai dintr-un imperativ lăuntric; nimeni nu ar fi în stare să săvârşească fapta lor. Să le ducă chinul; necesitatea şi justificarea intima a faptelor şi a suferinţelor lor ni se lămuresc prin puterea şi limitele individualităţii lor, aşa cum ne-o înfăţişează acţiunea tragediei. În *Electra*, sunt înăbuşite în chip izbitor motivele ce se nasc din legi generale, din datoria de a răzbuna sângele cu sânge, din dreptul ce-l are sufletul rănit; fiecare caz individual trebuie să-şi găsească justificarea în sine şi, într-adevăr, el este atât de perfect justificat de caracterul şi comportarea personajelor încât, – cu totul altfel decât în dramele lui Eschyl – Oreste nu este chinuit de îndoieli când săvârşeşte fapta şi nu cunoaşte fiorii re-rrauşcării după ce a răpus-o

pe ticăloasa ucigaşă. Întocmai ca în povestirile homerice, cu «crima cea dreaptă» a lui Oreste se închide cercul nenorocirilor; nicio Erinie nu apare pentru a-i cere ispăşirea.

Chiar atunci când durerea şi nenorocirea izvorăsc, nu din voinţa conştientă a muritorului, ci din misterioasa putere a destinului, caracterul eroului (a cărui evoluţie ocupă toată atenţia noastră) determină şi lămureşte desfăşurarea evenimentelor. Aceeaşi nenorocire i-ar putea lovi şi pe alţii; urmările ei lăuntrice şi exterioare, însă, nu ar fi aceleaşi ca pentru Oedip sau Aiax. Numai caracterele supuse tragicului sunt sortite tragediei.

Şi totuşi, punctul de plecare, motorul celor mai multe tragedii nu se află în voinţa sau mentalitatea eroului. Fapta care îl va duce la moarte, Aiax nu a săvârşit-o din propria sa voinţă. Oedip şi Deianira răzbună prin propria lor persoană gro

1 Faptul că, după uciderea mamei, Oreste nu este urmărit de Erinii se explică şi prin aceea că *Electra* lui Sofocle reprezintă o dramă completă; poetul a dus acţiunea până la capăt, nevrând să-i dea o urmare. Dar el nu ar fi putut să procedeze astfel, dacă credinţa în existenţa Eriniilor şi perenitatea răzbunării în sânul unei familii nu i s-ar fi părut învechită (contrar lui Eschyl). Străvechea lege a «drepturilor sângelui» i se pare mai puţin însemnată decât drepturile individului descătuşat.

zaviile ce le-au comis, fără a şti ce fac. În

Filoctet interesul nostru este solicitat de contrastul puternic dintre caracterele lui Filoctet, Neoptolem şi Odiseu; totuşi, situaţia din care se naşte conflictul dinfore ei se datorează unei împrejurări pe care nicio putere sau voinţă omenească nu ar fi în stare să o provoace sau să o împiedice. O putere misterioasă îl supune pe erou unor suferinţe, îl împinge la fapte ce ne împiedica să formulăm judecaţi grabnice despre «vina» sa sau înlănţuirea dintre durere şi vină. Faptele săvârşite de fiul şi nepotul criminalului (şi despre care nu se poate afirma că le aparţin lor) nu sunt generate de vreun «păcat originar» al neamului. Poetul cunoaşte această concepţie, căreia tragediile eschiliene îi datorează efecte puternice, dar nu vede în ea decât o tradiţie istorică şi nicidecum motivul viu al operei sale. Gândul şi mâna făptaşului nu ascultă de hazardul iraţional, de soarta ce-şi exercită puterea sub imperiul unei necesităţi impersonale. Prin desfăşurarea acţiunii licăreşte voinţa conştientă a unei puteri divine care, ineluctabilă ca şi soarta, conduce faptele şi destinul oamenilor conform scopurilor ei.

Divinitatea hotărăşte să execute un plan căruia individul şi soarta sa îi slujesc doar drept instrumente. Insistent şi frecvent, intervin în acţiune prorociri, oracole divine şi profeţii de clarvăzători, ce scot în evidenţă planul de care ascultă mersul treburilor omeneşti. Dacă dumnezeirea plănuieşte vreo faptă fatală şi suferinţa nemeritată a nevinovatului, planul se înfăptuieşte chiar dacă fericirea unui om se

spulberă atrăgând asupra lui durere, crimă, chinuri sufleteşti şi moarte. Prosperitatea individului nu este luată în seamă de o divinitate ale cărei intenţii tind dincolo de umila lui existenţă. Un om bun, naiv, sincer ca Filoctet este, ani de-a rândul, jertfit tuturor chinurilor, numai pentru ca el să nu intervină prea devreme cu armele sale vrăjite în desfăşurarea războiului troian. El este mucenicul fără voie al binelui comunităţii. Pentru ca Hercule să poată fi mântuit de 315 viaţa pământească în clipa hotărâtă de divinitate, este necesar ca Deianira (cea mai nobilă figură feminină ce a păşit pe scena Atenei) să fie răpusă de moarte, după ce, cu inima plină de dragoste, l-a împins, fără să ştie, pe iubitul ei la o năprasnică pieire. Iar dacă Oedip l-a omorât, fără voie şi neştiutor, pe tatăl său, dacă a devenit soţul mamei sale şi s-a aruncat în cea mai cumplită nenorocire, totul a fost din pricina voinţei divine. Din întuneric, mâna dumnezeirii conduce destinele omeneşti şi supune intenţiilor sale voinţa şi faptele omului. Această concepţie îi lămurea poetului misterul ce învăluia viaţa omenească şi acea disproporţie dintre vină şi pedeapsă pe care experienţa ne-o prezintă zi de zi. Poetul ne învaţă să ne plecăm cu resemnare hotărârilor unei puteri superioare. El însuşi face parte din acei oameni cucernici cărora le ajunge să ghicească voinţa zeilor pentru a-i venera, şi care nu simt nevoia să justifice acea voinţa atotputernică după canoanele moralităţii şi bunătăţii umane. Sfinţenia voinţei divine este o

premisă pe care mintea omenească nu trebuie să o dovedească. Chiar atunci când, pentru a-şi sublinia privilegiile faţă de oameni – a căror datorie primordială constă în recunoaşterea limitelor drepturilor lor – Zeii dau deschis dovadă de cruzime şi de sete de răzbunare rece (ca, de pildă, Atena în *Aiax*), credinţa evlavioşilor nu se cutremură. Coexistenţa a doua elemente contrastante – justificarea şi reprezentarea individualităţii libere, pe de o parte, iar pe de altă parte, o cucernicie adâncii ce opreşte avântul minţii

— Conferă artei şi ambianţei morale a lui Sofocle caracterul lor atât de personal, pe care raţiunea nu-l poate explica. Prea rar izbucneşte un ţipăt de acuzare din pieptul celor chinuiţi fără milă într-un scop ce le rămâne necunoscut. De cele mai multe ori, privirea şi judecata nu se încumetă să cerceteze mobilele ascunse ale voinţei divine; din motive artistice, dar şi din prudenţă religioasă, poetul se fereşte să spulbere misterul. Maiestatea atotputerniciei divine este mereu prezentă, fără a interveni cu familiaritate sau brutalitate în destinele omeneşti1.

Cum ar putea, însă, trezi sentimente înălţătoare şi aduce mângâiere mizeria unui om sortit să slujească prin suferinţa sa unui scop pe care nu şi l-a propus el, sau spectacolul omenirii plecate sub un jug atât de crunt! Poetul foloseşte toate mijloacele emoţionantei sale arte pentru a trezi mila spectatorului cu reprezentarea unor dureri nemeritate şi a unor minţi bine

intenţionate, dar limitate, menite să rătăcească, în nebunia lor, departe de scopul urmărit. «Acesta eşti tu!» îşi spune până şi duşmanul, când îl vede pe nobilul erou rătăcind smintit şi păcătuind. Nenorocirea care loveşte pe cei puternici, înţelepţi, buni şi prietenoşi, fără nicio vină, se poate năpusti pe oricare fiinţă umană. Astfel sunt sorţii omenirii. Versuri de neuitat deplâng nimicnicia şi suferinţele vieţii, precaritatea fericirii sau păcii sufleteşti. Cântul moare în armonii de renunţare, triste ca sufletul ascuns al poetului. Acest sentiment însă, este plin de aspră bărbăţie.

S-ar putea crede că o concepţie care renunţă să stabilească echilibrul între valoarea şi faptele Oimului şi soarta sa pe pământ ar simţi, cu atât mai mult, nevoia să mărească nădejdea – pentru sine şi la alţii

— Într-o dreptate compensatoare după moarte. Poetul, însă, nu pare a resimţi această nevoie. El nu se preocupă de ceea ce s-ar putea întâmpla după moarte. Acest gând nu este niciodată mobilul principal al faptelor personajelor sau ale acelora copleşiţi de suferinţă2.

Când, uneori, poetul aruncă o privire spre ţara cea necunoscută de dincolo de mormânt, fanteziei

1 Aiax a iritat-o pe zeiţă, incumeţindu-se să nu-i ceară ajutor. De aceea Atena li ia minţile. Astfel îşi dovedeşte puterea pe care unii smintiţi o subestimează. Poetul pios nici nu încearcă să explice prin vreun mobil sau scop moral răzbunarea zeiţei.

31

i Atitudinea Atenei (din prologul la *Aiax*) face excepţie. A Nici măcar la Antigona, cum ar reieşi dintr-o lectura superficială a vers. 73 şi urm. Toată drama ne arată ca Antigona este minată de temperamentul ei afectiv, fără a lua în seamă consecinţele ce ar putea decurge, pe pământ

317 sau în viaţa de apoi, din «crima ei sfânta».

nu i se înfăţişează alte imagini decât cele făurite de aezii homerici. Cei duşi ajung în Hades, pustia ţară a morţii, în care, asemenea unei umbre fără de putere, sufletul, aproape nimicit, duce o existenţa crepusculară, lipsită de bucurie, dar şi de durere, pradă unei stări de insensibilitate pe care cel chinuit în timpul vieţii şi-o doreşte adesea ca pe un liman al păcii. Acolo domnesc peste morţi Pluton, Persefona şi toate zeităţile infernale. Favoritismul nu-şi mai are locul în Hades, căci dreptatea singură este stăpână. În lumea de dincolo, de asemenea, li se aduce zeilor o evlavioasă veneraţie; dar nu se vorbeşte de vreo răsplată sau pedeapsă menită să întregească în Infern hotărârile, neîmplinite pe pământ, ale dreptăţii.

Ajuns în Hades, mortul mai are exigenţe faţă de lumea celor vii. Imaginilor infernale din epopeile homerice li se asociază cultul sufletelor şi reprezentările despre viaţa de apoi, născute din acesta.

Rudele cele mai apropiate au datoria să-i asigure mortului funeralii solemne; este primul act de pietate pentru odihnirea sufletului său. De

două ori – în *Aiax* şi în *Antigona* – dragostea şi fidelitatea celor rămaşi îi silesc pe aceştia să se ridice împotriva tiraniei, jertfindu-şi chiar viaţa, pentru a salvgarda acest drept al morţilor şi a împiedica înlocuirea lui cu o tradiţie lipsită de semnificaţie. Chiar şi după funeralii mai subzistă o legătură între mort şi lumea celor vii. Jertfele aduse la mormântul său continuă să-l mângâie; el percepe ecoul celor întâmplate în lume; ocrotit de Zeii infernali şi de Dike, cărora li se adresează când are o dorinţă, el este în măsură să intervină în existenţa oamenilor: celor ce nu-i respectă voinţa le apare ca «spirit al blestemului»; duşmanilor le trimite vise înspăimântătoare, iar celor dragi le vine în ajutor, aliat nevăzut, în clipe de cumpănă.

Fericirea veşnică ce aşteaptă sufletul (acel element divin din om), după ce el s-a despărţit de trup, sau chinurile eterne ce-l pedepsesc pe necredincios, sunt idei care rou se înfăţişează minţii poetului. El mi pomeneşte decât de harul de care are parte în Infern cel iniţiat în misterele zeiţei la Eleusis; de altfel, însufleţit de patriotism, evocă adesea acea încununare a cultului zeilor atici. Aşadar, de o existenţă favorizată nu se bucură din partea zeităţilor, în imperiul umbrelor, decât o minoritate de evlavioşi. Pe un singur om îl scuteşte graţia divină de soarta trecătoare a semenilor săi: în dumbrava Eriniilor, Oedip, cel mult încercat, este răpit existenţei pământene fără totuşi a muri1. Înrădăcinat în vechea credinţă, poetul era ferm convins de realitatea acestor

«răpiri» înfăptuite de zei, ba mai mult: el a consacrat acestei minuni o dramă întreagă ale cărei scene, departe de a pregăti efectul final, nu au alt scop decât acela de a irita aşteptarea spectatorilor. Nemurirea sa, Oedip nu o datorează unor virtuţi ieşite din comun, căci, în acest caz, ea ar putea fi şi răsplata altor eroi. El, într-adevăr, suferă pe nedrept, dar caracterul său iritabil şi mânios se acuză; Oedip este însetat de răzbunare, egoist, neînduplecat; în loc de a-l purifica, nenorocirea l-a sălbăticit2. Totuşi, divimiitatea îi dă viaţa veşnică, nu atât, poate, spre a-l ferici, cât pentru a binecuvânta în veci Atica, acea ţară a omeniei, care-l primeşte pe nefericitul erou. Tot astfel cum i-a plăcut cândva divinităţii să-l atragă pe cel nevinovat în cursa crimei şi a suferinţei, tot astfel se complace acum să-i acorde nenorocitului, fără vreun nou sau mare merit din partea sa, beatitui Oedip nu moare, ci dispare (adicăntaenţ vede). Pământul se deschide pentru a-l înghit fi aci de o «răpire»

fără moarte, ca şi n cazullia™fiare”; ş.a. Poetul descrie minunea cu cuvinte imprecise; dar el se tecm fără idei preconceput, vom vedea că acest moşneag sălbatic, mânios,» «I” lM>. C” biS pe fiii săi în chipul cel mai odios şi care se b de toate nenorocirile ce se vor năpusti peste oraşul săvn nu are nimic comun cu «martirul cucernic J* Împăcat cu Dumnezeu» de care pomeneşteent» tradiţională. Poetul, care nu ascunde niciodată cu fraze goale realităţile vieţii, şi-a dat seama că rmzer a? nenorocid rea, departe de a-l

«transfigura» pe om îi înjose*, trezea în el instinctele cele mai rele. Qedip-ul său a rămas cucernic, dat s-a sălbăticit, din supraomeneşti. Oedip beneficiază de o minune divină, ale cărei mobile intime nu se cade să le cercetăm. Concepţia lui Sofocle despre o viaţă de apoi nu se deosebeşte întru nimic de reprezentările tradiţionale despre viaţă şi zei. Marele poet al tragediilor umane, care meditase atât de profund asupra domniei divinităţilor pe acest sumbru pământ, nu a vrut să ne mângâie asociindu-i acestuia un imperiu luminos al sufletelor. Şi aici ne apare Sofocle în toată modestia sa: despre aceste mistere nu ştie nici el mai mult decât «oricare cetăţean cinstit al Atenei».

Sofocle, căruia i-a fost hărăzită o viaţă lungă, a putut deveni un maestru al artei şi un om desăvârşit, fără a avea nevoie de învăţămintele şi ajutorul teologiei sau filosofiei. El nu a cercetat teologia acolo unde ea se ascundea: în bezna sectelor; iar filosofia aproape nu se infiltrase în Atena în tinereţea sa; ajuns la maturitate, spiritul său era de o prea nobilă simplitate pentru a putea fi influenţat în bine sau în rău, de înţelepciunea – sau nebunia – născută din gândirea generaţiei mai tinere. Surd la toate solicitările, Sofocle păşeşte impasibil prin disputele cetăţii.

De la sfârşitul veacului al VI-lea Atena devenise locul de întâlnire al intelectualilor din întreaga Grecie, atingând astfel apogeul gloriei sale; artiştii şi poeţii fură urmaţi, spre mijlocul veacului al V-lea, şi de filosofi. Ultimii dintre

filosofii ionieni sosiră şi ei între zidurile Atenei; unii, ca Anaxagora, se stabiliră în oraş, şi teoria lor influenţă puternic spiritele cele mai distinse; alţii făcură la Atena o scurtă apariţie: Diogene din Apollonia şi Hipon din Samos, combătând conştient noile tendinţe filosofice, propovăduiau vechiul monism şi hilozoism; alţii, ca de pildă Arhelau, încercau să îmbine vechea şi noua învăţătură ionică. Apoi, Atena deveni cartierul general al filosofilor vaganţi ai noii doctrine, adică sofiştii. Nicăieri nu se putea discuta cu mai multă libertate şi cu o mai mare îndrăzneală de gândire; nicăieri nu se afla un auditoriu mai dornic să-şi însuşească jocul dialectic care, desfăşurându-se aparent numai de dragul jocului, devine terenul cel mai propice al filosofiei ateniene propriu-zis se Credinţa şi moravurile tradiţionale, nejustificate de raţiune pentru că nu purced din ea, se sulberă, ca toate celelalte tradiţii, din clipa în care, supuse unui necruţător examen dialectic, îşi pierd prestigiul care, până atunci, părea de la sine înţeles. Sofiştii, pionierii filosofiei noi, nimicesc partidele doctrinelor vechi, dar, lăsând pe fiecare să caute adevărul în felul său, îi excita puterea de gândire fără, însă, a-i oferi un punct stabil în viitoarea nenumăratelor păreri. Numai principiul suprem al lipsei totale de principii ar fi putut îndemna sofistica să expună şi teorii înălţătoare sau să-şi împrumute elocvenţa unei doctrine pozitive despre natura şi viaţa sufletului.

Sofocle rămâne cu totul străin de aceasta mişcare care triumfă mai ales la Atena. *Euripide*,

însă, este atras în vârtejul ei. El face cunoştinţa cu filosofi şi sofişti şi le studiază operele; spiritul său, însetat de adevăr, păşeşte o bucată de vreme pe urmele oricui se oferă ca îndrumător spre adevăr şi înţelepciune.

Dar îi este cu neputinţă să urmeze mereu acelaşi drum; această nedumerire, această frenezie în a căuta şi experimenta fac din el un om al epocii sale.

Euripide este atât de influenţat de filosofie şi sofistică încât nu admite credinţa şi tradiţiile poporului său decât după ce le examinează. Critica sa se exercită cu o nemaipomenită îndrăzneală – şi în limitele artei dramatice – asupra ordinii existente, dându-i sentimentul unei superiorităţi certe faţă de sensibilitatea şi umorul străbunilor. Dar niciodată nu se simte mulţumit. Nici negaţiei nu-i rămâne credincios pentru că unilateralitatea este potrivnica firii sale. Desăvârşitei onestităţi a spiritului său îi lipseşte acea frivolitate datorită căreia sofistica şi jocurile dialectice, care constau în a dizolva tot ce este ferm şi stabil, 321 devin simple, amuzante, ba chiar inofensive. Pe de altă parte, Euripide ia totul foarte în serios; astfel sofistica nu-l poate ferici. În timp ce-i vorbesc sofiştii – sau după aceea – el dă ascultare şi altor glasuri; sunt clipe chiar în care ar dori să-şi găsească pacea între zidurile credinţei tradiţionale. Dar nu-i este dat să se statornicească în vreo convingere; el pare a le încerca pe toate pe rând; poetul este pradă tuturor pornirilor sensibilităţii, oricărei solicitări

artistice.

Convingerile fiindu-i supuse unei perpetue prefaceri, concepţiile despre existenţa şi esenţa sufletului omenesc şi legătura dintre acesta şi puterile ce domnesc peste viaţă şi moarte sunt lipsite de certitudini dogmatice.

Uneori fabula aleasă ca subiect al dramei cere, pentru a-şi căpăta întreaga semnificaţie, ca poetul să reia vechiul crez în vocaţia şi soarta sufletului după moarte şi în cultul ce urmează a-i fi adus de supravieţuitori. Astfel, *Alceste* este o feerie în care renasc toate aspectele credinţei populare; se vorbeşte de Zeul morţii şi de înspăimântătoarea lui menire, sau de Infernul în care se află cei adormiţi, ca de realităţi palpabile; cultul morţilor este tratat de mai multe ori cu toată gravitatea. O dramă întreagă, *Cei ce imploră ocrotire*, are drept punct de plecare sau pretext semnificaţia sfântă a funeraliilor rituale; găsim o mulţime de referiri la însemnătatea înmormântării şi la respectul datorat mormântului. Cei vii bucură sufletul mortului cu daruri funerare, asigurându-şi astfel favoarea sa şi un eventual ajutor. Căci nu numai eroii «răpiţi» în negura timpurilor se bucură de putere şi onoruri; nu numai ei sunt în stare să intervină din mormânt în viaţa pământească; în clipe de cumpănă, fiul aşteaptă să fie ajutat şi de sufletul tatălui ucis. Iar asasinarea mamei este răzbunată de Erinii, acele înfricoşătoare fiinţe făurite de vechea religie.

Aci, însă, ne dăm seama că poetul pătrunde în universul sacru al străvechiului crez popular

numai atâta vreme cât această pseudo-identificare este cerută de psihologia personajelor din dramă. Eri33

niile, de pildă, îi asigură puternice efecte scenice; în *Oreste* se spune fără ocol că, în realitate, acele înspăimântătoare fiinţe nu există decât în fantezia unui suflet bolnav. Poetul nu mai da crezare acestor reprezentări şi cerinţe, nici ideii ca un singur asasinat stă la originea unei înlănţuiri de ucideri; pentru el, Eriniile, acele spirite însetate de sânge ce urmăresc pe ucigaşul unei victime rămase fără răzbunători pe pământ, sunt simple născociri. «Bestialitatea sângeroasă» a acestor străvechi reprezentări religioase trezeşte un sentiment de oroare în sufletul unui poet obişnuit cu blândeţea de moravuri şi justiţia perfectă a timpului său. Euripide nu crede în dreptul sufletului de a cere sânge; vechile legende bazate pe acest drept îl revoltă; dacă poetul tratează anumite subiecte ce-i sunt impuse de tradiţia teatrului tragic, nu o face decât pentru a se răzbuna de ele prin felul cum le abordează. Aşadar îi pare îndoielnică datoria de a promova cultul sufletelor adormite. Gravitatea inerentă acestui cult este spulberată de felurite consideraţiuni: mortul nu pune niciun preţ pe darurile scumpe ce i se aduc în mormânt şi care nu măgulesc decât vanitatea celor vii; tot astfel, el nu se mai sinchiseşte de anumite noţiuni ca onoarea sau dezonoarea. Aceasta nu ne poate surprinde dacă ne gândim că morţii nu resimt nici bucurii, nici durere, că sunt un neant, aşa cum se

afirmă răspicat în *Alceste*.

Dacă privim lucrurile cu părtinire, ni se pare ca reprezentările credinţei populare despre nemurire şi cultul sufletului îi păreau poetului ca fiind reale; adevărul, însă, este că vedea în ele imagini i în loc de a ucide, Oreste ar fi trebuit să –, ura pe asasinii tatălui său pe cale judecătorească *Oreste* >. 49 şi urm.).

Agamemnon însuşi nu ar fi vrut acea răzbunare sângeroasă *Oreste*, v. 280 ţi urm.). Numai satu» «jŁ al lui Apollo l-a îndemnat pe Oreste saşi ucidimama *Electra*, v. 969 şi urm.; 297 şi urm.; *Oreste*, v. 2, şi urm 409; 583 şi urm). După fapta sa, Oreste are ™ «Lui *» r nu i temeri de natură religioas (*Electr**, v. 1177 şi urm.). 323 Totuşi sunt evocate adesea Eriniile care 11 urmăresc.

onirice ce se spulberă uşor1. Învăţătura teologilor nu-i oferă nicio hrană; cel mult îi excită imaginaţia în chip trecător. Atenţiei poetului nu-i scapă nici aspectele acestea ale vieţii spirituale. Euripide face aluzii la poezia orfică, la practica ascezei orfice căreia i se supune bărbătească virtute a lui Hipolit. O

clipă, el se complace în închipuirea că sufletul, coborât dintr-o regiune superioară, se află închis în trup porţile vieţii adevărate? Concepţia pesimistă a poetului despre viaţa pământească pare a face aluzie la o existenţă mai fericită în lumea de apoi. Dar niciodată Euripide nu resimte nevoia mângâierilor oferite de teologi. Printre reflecţiile lui atât de felurite despre viaţa ce,

poate, se desfăşoară după cortina trasă de moarte, nu găsim niciodată ideea pe care se bazează toate făgăduielile teologice: anume că fiecărui individ îi este asigurată nemurirea pentru că firea sa este de natură divină, pentru că el este un zeu. Euripide pare a fi acela căruia îi datorăm o formulă atât de des reluată şi modificată: «Dumnezeu nu este decât spiritul din om».

Nu este vorba aci de pluralitatea anumitor zei sau demoni surghiuniţi, conform învăţăturii teo

1 Ar fiparcă mai simplu să vedemân replic de ce corespund credinţei tradiţionale părerile personajelor, iar nicidecum pe cele ale autorului. Personajele duc propria lor viaţă, şi mobilele faptelor lor izvorăsc numai din sufletul lor. În tragedia antică, însă, imaginea dramatică nu se desprinde perfect de autor. Dramaturgul antic le judecă pe personaje mult mai făţiş decât cei mai mari dintre scriitorii moderni: desfăşurarea poemului dramatic arată clar faptele şi caracterele pe care le condamnă, şi părerile cu care este sau nu de acord. Reamintim ieşirile Iocastel şi ale lui Oedip împotriva verdictelor divine (în Povestirea lui Seneca din epist. 115,14; Euripide, pe 324). Astfel putem atribui autorului acele afirmaţii ale personajelor, pe care nu le îndreaptă nimeni. Personajele lui Euripide sunt atât de des purtătorii de cuvânt ai autorului încât, chiar atunci când părerile lor corespund întru totul concepţiilor credinţei tradiţionale, ele par a reda anumite idei momentane ale celui mai subiectiv dintre autorii tragici. 32

logice, în existenţa terestră, ci de o doctrină, se-mi-filosofică, a sufletelor, care, pentru prima oară, pare a exprima o convingere durabilă a poetului. Cu totul străine de context, găsim aluzii la o concepţie filosofică despre lume şi oameni, pe care o putem cu atât mai lesne atribui lui Euripide cu cât nu corespunde nici caracterului personajelor, nici situaţiei dramatice. Toate câte sunt au purces din ţărână şi «eterul lui Zeus»; ţărâna este pântecul prin care eterul zămisleşte totul. Amândouă elementele se unesc spre a făuri multiplicitatea aparenţelor; ele nu se contopesc, nu purced dintr-acelaşi element originar, ci coexistă. Dualismul acestei închipuiri despre naşterea universului îi făcea pe antici să-şi amintească de Anaxagora. Aceste formule nu pot fi considerate numai ca o «poetizare» a doctrinei lui Anaxagora; după ele, «ţărâna», element simplu, generează prin transformări succesive multiplicitatea substanţelor şi lucrurilor; din «mixtura de seminţe» a lui Anaxagora, însă, se elimină fiecare sămânţă în parte (căci niciuna nu este susceptibilă de a se modifica), iar combinându-se toate între ele pe cale mecanică, dau naştere la toate configuraţiile perceptibile din univers, în această combinaţie a «eterului» cu «ţărâna», primul constituie un element pe cât de activ, pe atât de spiritual şi de însufleţit. Scoaterea în relief a unui singur element faţă de restul materiei aminteşte de doctrina lui Anaxagora. Totuşi, poetul vede în eter un simplu element, onicât de spiritualizat ar fi el, şi nicidecum o

substanţă spirituală opusă, prin însăşi firea ei, tuturor elementelor, cum este acel

«Nos» al lui Anaxagora. Ideea că eterul, adică aerul uscat şi cald, este dotat cu gândire pare a fi împrumutată de la doctrina lui Diogene din Apollonia. Acest filosof, a cărui faimă era mare în Atena şi pe care Euripide îl cunoştea bine, aşeza aerul (care în teoria sa, contrar ideilor poetului, făurea toate celelalte substanţe din sânul său) pe aceeaşi treaptă cu «sufletul», dotându-l cu raţiune.

Atunci când, în clipe de exaltare, Euripide po5 meneşte de vocaţia supremă a sufletului omenesc, el are în vedere tocmai această doctrină eclectică, alcătuită din idei greu de conciliat, despre elementele şi forţele originare ale unui univers supus dualismului. Desprins din trup, sufletul se combină cu

«eterul». Aci nu se exprimă numai o fantezie filosofico-poetică. Uneori i se asociază, ba chiar i se substituie, o concepţie mai populară, care prezintă numai asemănări iparente cu aceasta tinzând, totuşi, spre acelaşi ţel, Câteodată, se desemnează eterul, spaţiul aerian şi strălucitor deasupra norilor, ca fiind numai locul de şedere al sufletului; dar se impune tot mai mult concepţia (mai mult teologică decât filosofică) conform căreia sufletul liberat prin moarte îşi ia zborul către imperiul zeilor, care demult nu mai este situat în Olimp, ci în ceruri. O zicala atribuită lui Epiharm, poetul comic sicilian versat în filosofie, îi promite, tocmai în acest sens, cucernicului că

după moarte nu va suferi niciun rău, căci

«sufletul» său se va afla «în ceruri» pe veci. Această concepţie, atât de frecvent expusă în poezii funerare mai târzii, devenise extrem de populară la Atena, după cum arată o epigramă dedicată de însuşi statul atenienilor celor căzuţi la Potideea în 432, şi exprimă convingerea că «eterul» a primit sufletele eroilor tot aşa cum pământul le-a primit trupurile; se pare deci că această credinţă era, în acea vreme, admisă de toţi. Conceptele populare fundamentale despre suflet duceau la concluzii asemănătoare. Credinţa populară, care îi dăduse lui Psyche numele suflului şi respiraţiei, stabileşte dintotdeauna o legătură între ea şi vântul cel înaripat, populat de spirite uşoare. Curând s-a putut imagina că, descătuşată, Psyche zboară spre spiritele elementare cu care este înrudită. Epiharm pare a enunţa o idee identică atunci când spune că, după moarte, cele două elemente, unite în chip trecător, se despart, întorcându-se fiecare acolo de unde a venit: trupul în ţărână, iar sufletul în văzduh; firea sufletului părându-i-se poetului a fi mişcarea perpetuă, el îl desemnează pe acesta, ca şi Xenofan, cu un termen devenit comun ulterior: «pneuma», adică «adiere de vâat».

326

Denumirea aceasta, însă, pare a arăta că şi Epiharm credea într-o înrudire între suflet şi eterul menit să-l primească după descătuşarea sa. Aceste noţiuni – ca şi crezul popular examinat mai sus – l-au împins, poate, pe Euripide să îmbrace

teoria fiziologică a lui Diogene în haina în care ni se înfăţişează în opera lui. Astfel, sufletul ţine de firea eterului. Dar eterul ţine parcă şi mai mult de firea şi esenţa sufletului, de viaţă, conştiinţă, putere de gândire. Şi unul şi celălalt aparţin aceleiaşi specii. În închipuirea poetului – şi aici ni se arată făţiş influenţa doctrinei lui Anaximene reluată de Diogene – eterul este un adevărat element de viaţă, o substanţă spirituală ce scaldă totul; el nu este numai suportul «spiritului», oi însuşi spiritul universului. Închipuirea sa se concretizează într-o formă semipersonalizată; i se dă numele zeului suprem, Zeus; vorbind de suflet ca de un zeu personalizat, poetul îl declară «nemuritor». Dar spiritul omului, identic prin firea sa cu zeul suprem şi spiritul universului, apare – aşa cum explică Diogene – ca parte integrantă a acestui zeu şi a raţiunii universale. Divinitatea este spirit, iar spiritul şi raţiunea din noi, aşa cum afirmă desluşit poetul, sunt divinitatea. După moarte, după ce s-a desprins de toate elementele pământeşti, spiritul, adică «pneuma» omului, nu va «trăi» în felul cum a trăit câtă vreme a dus existenţa individului, dar îşi va păstra «conştiinţa nemuritoare» înălţându-se în eterul etern şi contopindu-se cu Viaţa şi

Raţiunea universală. Niciunul din fiziologii care credeau în veşnicia acestui element universal din om, dar respingeau ideea nemuririi individului, nu şi-a expus părerea aşa de hotărât ca acest filosof amator.

Poetul va fi dorit să se menţină pe culmile

acestui maiestuos panteism. Inteligenţa sa cuprinzătoare, dar incapabilă să rămână credincioasă aceluiaşi crez, era însă prea pătrunsă de adevărul enunţat de Protagora – după care fiecare afirmaţie suscită contrariul săuca să se poată fixa la o singură părere. Nimeni nu ştie ce este moar-27 tea şi ce se petrece după ea. Moartea, poate, aduce cu sine totala nimicire a individului, cufundarea în neant. Promisă nemuririi, specia umană păstrează vii numele eroilor şi gloria isprăvilor lor. Cine poate fi sigur că, în imperiul umbrelor, supravieţuieşte ceva pământesc? Aceasta, de altfel, nici nu este de dorit. MângâierealusÂL de moarte constă tocmai în aceea că pune capăt simţirii, deci şi durerii sau mâhnirii. Nu avem voie să ne jelim de faptul că, asemeni recoltelor succesive, o generaţie după alta înfloreşte, se ofileşte şi este secerată. Astfel este rânduit mersul firii şi nu ne poate speria nimic ce face necesare legile ei.

ROMANUL GREC

Poeţii elenistici şi povestirea erotică

329

1.

Admirabila unitate a tuturor manifestărilor vitale ale poporului elin, în perioada lui culturală cu adevărat rodnică, se arată prea limpede şi în faptul următor: până în epoca individualismului extrem, poeţii acestui popor – cât priveşte operele lor narative sau cele destinate reprezentării mimice şi aparţinând genurilor nobile – se considerau legaţi printr-un acord tacit, ca de

singura sursă posibilă, de minunatele mituri ale zeilor şi eroilor, aşa cum le înfăţişa o tradiţie făurită în negura timpurilor. După cum zeii elini nu zămisliseră lumea, pe care numai o modelau şi o călăuzeau, tot astfel şi poeţii timpurilor mai îndepărtate nu născoceau subiectele lor, ci le dădeau o formă artistică. Nimeni, desigur, nu va explica printr-o lipsă de imaginaţie creatoare faptul că aceşti poeţi, artişti geniali ai poporului înzestrat cu cea mai bogată imaginaţie, nu-şi inventau temele.

În această trăsătură – unică, poate, în felul ei – pare dimpotrivă a se tălmăci caracterul *naţional* însuşi al poeziei celei mai sublime a Greciei antice. Contrar timpurilor moderne, nu se încumeta nici cel mai măreţ dintre poeţi să înfrunte, în mândra singurătate a cugetului şi a simţirii, mulţimea străină a concetăţenilor care de-abia erau în măsură să-l înţeleagă şi nu-i puteau oferi nimic; el atingea culmile vigorii şi demnităţii tocmai atunci când reprezenta, interpretându-le, motivele cele mai puternice şi nobile care, în anii activităţii sale, însufleţeau neamul şi poporul său. El nu se înălţa, precum un munte singuratec şi trufaş, dintr-un şes mlăştinos; după cum piscul suprem al unui masiv muntos îşi dobândeşte strălucitoarea măreţie numai prin desfăşurarea treptelor inferioare care se încolăcesc, înălţându-se şi susţinându-se pe amplele lor temelii, tot astfel poetul era purtat de spiritul, cugetul şi voinţa unui popor care îl înţelegea. Unui astfel de poet naţional nici nu-i putea veni în minte să prezinte poporului visurile

fanteziei sale; toată a = acum, însufleţite cu viaţă clocotitoare de către geniul creator al poporului, se aflau în centrul existenţei şi simţirii acestuia, ca întruchipări ale firii eline, oferindu-se totodată pretutindeni pietăţii şi contemplaţiei sale artistice.

Se înţelege, însă, de la sine că, limitându-se la teme mitice, poetul se expunea anumitor primejdii. Autoritatea de care se bucurau aceste mituri era, desigur, lipsită de rigiditatea severă a dogmei, iar datorită autenticităţii lor, ele îşi păstrau vioiciunea şi plasticitatea organică atâta vreme cât geniul poporului în care se întruchipau rămânea el însuşi, tânăr şi capabil de dezvoltare; totuşi, o fecundă tratare poetică a miturilor, ce îmbinau atâtea frumuseţi artistice cu comorile religioase şi etice ale unui popor tânăr, era menită să devină tot mai grea, ba chiar imposibilă, de îndată ce credinţa naivă, dragostea pentru zei şi viaţa eroică, aşa cum se arătau în mituri, începeau să se stingă în sufletul poporului însuşi cât şi în inima poeţilor. Viaţa naţiunii cunoscând o complexitate tot mai artificială, tot mai prozaică, şi grijile înmulţindu-se, decăderea credinţei în mituri devine tot mai ameninţătoare, iar din veacul al V-lea î.e.n. Se

330

observă şi în cercuri mai largi; vom indica aci numai două motive esenţiale.

Trecuse timpul când legendele cuprindeau, într-o paşnică şi nestârnită îmbinare, toate facultăţile şi nevoile spirituale, tălmăcind toate armonicele, toată seva vieţii. Atunci însă, când,

una după alta, se desprindea fiecare facultate a spiritului pentru a-şi trăi propria viaţă, era firesc ca năzuinţa, atât de puternic trezită, către o cunoaştere (abstractă şi reală) a lumii şi a existenţei să înfrunte cu ostilitate himerele pestriţe ale vechilor zei mitici care, până atunci, păreau să ţină în mâinile lor cârma devenirii şi a evenimentelor.

În urma unor atacuri atât de violente şi de concrete, vechea credinţă în zei era, fireşte, menită să cadă jertfă *ştiinţei* eline. Dar, deşi securea lovea în rădăcină, adică în principiul cel mai adânc al credinţei, asemenea consideratului nu-şi exercitau înrâurirea decât asupra unor cercuri re-strânse; credinţa populară în locuitorii divini ai Olimpului s-a zdruncinat foarte încet, iar înşişi numeroşi savanţi se foloseau de numele zeităţilor, schimbându-le semnificaţia, ce-i drept, într-un mod cu totul arbitrar. Primejduit de către o altă concepţie născută în acele vremuri noi, era nu existenţa zeilor, ci mitul poetic ale cărui întâmplări zbuciumate constituiau trama însăşi a vieţii lor. Aşa cum se întâmplă în toate epocile când spiritul încearcă să se elibereze de reprezentări tradiţionale, minţile meditative erau, pe atunci, cuprinse de o pietate cu atât mai profundă că cât se sustrăgea autorităţii liniştitoare a unor concepţii religioase statornicite, înclinaţia aceasta către religie începând, abia trezită, să cerceteze conţinutul etico-religios al tradiţionalelor povestiri mitice, nu a putut să nu descopere contradicţia care denatura puterea atribuită zeităţilor de către

legendă şi poeţi. La cârma universului, se afla, într-adevăr, o divinitate antropomorfă, ba chiar omul divinizat, căruia elementul cel mai divin din el – bunătatea, mila, blândeţea şi dragostea, ba mai mult: simţul dren-331 taţii şi cel al nedreptăţii – părea a-i lipsi. De această denaturare au fost învinuite în primul rând – şi nu fără motiv – imaginile născocite de poeţi. Căci divinităţile legendare, care întruchipaseră mai întâi mlădioasele şi atotstăpânitoarele forţe ale naturii şi apoi: – datorită unor profunde asocieri analogice – tenebroasele puteri care îl îmboldesc pe om către Bine şi Rău, fuseseră tot mai insistent umanizate de poeţi; şi aceasta în virtutea legii poetice supreme, adică a cerinţelor Frumosului, fără ca zeităţilor antropomorfe să li se insufle blândeţea şi puritatea spiritului omenesc pe lângă acea nemiloasă putere, singurul dar cu care intuiţia admirabilă a străvechilor legende îi înzestrase pe zeii Naturii ce domneau în viaţa elementară. Nu se ştie cum interpretau Ho-mer, Hesiod şi contemporanii lor nepăsarea faţă de morală, ba chiar imoralitatea zeilor, pentru a o putea admite şi înţelege; oricum, semnificaţia mitică ce, constituind nucleul sensibilităţii unor vremuri apuse, oferea totodată justificare şi însufleţire, le scăpa gânditorilor epocilor posterioare; aceştia, indignaţi, luau în bătaie de joc, care mai de care, „funtişiaguirile, stricăciunale şi înşelătoriile” reciproce, în care autorii miturilor îi cufundaseră pe zeii lor atunci când îi zugrăveau laolaltă sau imitându-i pe

oameni.

Şi deodată aflăm sfârşitul acestei sensibilităţi mitice, atât în dispreţul mânios al filosofilor cât şi în evlavioasele strădanii ale unui Pindar de a apropia miturile de o etică mai pură dar cu totul străină substanţei lor; atât în născocirile de sine stătătoare ale unor mituri monstruoase pe care autorii lor, pioşii mistici ai acelor vremuri, le încărcau cu simboluri, cât şi în interpretarea conceptual-alegorică a miturilor; interpretarea aceasta folosită mai întâi ca o justificare a poeţilor faţă de atacurile filosofilor, a servit multor gânditori – de la Anaxagora până la ultimii stoici, ba chiar până la neo-platonicienii evlavioşi – drept surogat al unei autentici înţelegeri a vechii credinţe populare. În timpul înfloririi celei mai exuberante a individualismului atic, poeţii tragici, îndeosebi Eschyl şi Sofocle, au reuşit – ce-i drept – să mai insufle mitului măreţia spiritului lor, legându-l ineluctabil de o concepţie morală sublimă; se cuvine, însă, să vedem aci o reuşită cu totul personală a acestor admirabile genii. Comparând tragediile lor cu dramele lui Euripide, sare în ochi crunta decadenţă a înţelegerii miturilor. Tratând tradiţionalele teme mitice, Euripide îşi ascunde cu greu sarcasmul, iar pe alocuri licăreşte parcă parodia.

2.

Dacă ştiinţa abia născută şi noua autonomie a gândirii religioase zdruncinaseră naivitatea credinţei în mituri, autoritatea acestora continua să fie ocrotită de puternica organizare a vieţii

sociale şi familiare a anticelor neamuri şi state greceşti care mai atârnau cu mii de fire de străvechea credinţă şi străvechile legende. Noile concepţii ale gânditorilor şi învăţaţilor se putură afirma pe deplin abia atunci când peste Orient se răspândi valul impetuos al culturii eline. Este epoca zisă elenistică. Totul, în acele timpuri, contribuia la ruperea definitivă a legăturilor (demult slăbite) dintre individ şi credinţa, obiceiurile, sensibilitatea poporului său, lăsându-l pe om prada propriului său cuget şi concepţiilor sale personale. Pe câtă vreme Elada timpurie lâncezea, adormită în sărăcia ei sau irosindu-şi ultimele puteri în violenţa luptelor, primele secole ale erei dia-dohilor cunoşteau o viaţă strălucită pe tot întinsul marilor state africane şi asiatice peste care domneau regii elenistici. Tot acolo îşi găsiră refugiu ultimele forţe spirituale care, din pricina decadenţei naţiunii, nu se puteau lipsi de o ocrotire artificială din partea Curţii. Smuls din strâmta comunitate (cu atâta grijă păstrată) a neamului sau a cetăţii, izgonit în lumea nesfârşită a ţinuturilor barbare unde, în splendoarea şi măreţia noilor metropole, se contopea cu toate celelalte neamuri greceşti (sau pe jumătate greceşti) şi cu copleşi-333 toarea mulţime a băştinaşilor barbari, veneticul din vechea Eladă, care de mult nutrea concepţiile cele mai libere despre univers şi viaţă, era menit în mod necesar să înceteze de a fi elin în tradiţionala accepţie a termenului, pentru a deveni *cosmopolit*. În noile imperii barbaro-elenistice, nimic nu-l putea lega

de modul de gândire, de moravurile fostei lui patrii, atât de strâmt circumscrise, sau de un crez religios intim împletit cu toate circumstanţele vieţii şi ale artei.

El depăşi atât de hotărât limitele trase de sensibilitatea pur elină, încât fu ispitit să uite opoziţia dintre lumea elină şi cea barbară, opoziţie cu rădăcini adânci, la care, în vremuri apuse, ţinuseră până şi capetele cele mai luminate. Pentru prima dată în istoria omenirii se născu atunci ideea unităţii cosmopolite a tuturor popoarelor şi oamenilor.

Această concepţie – anume că omenirea toată nu se compune din grupuri caracteristice ci din nenumăraţi indivizi, oarecum suverani" sub tutela ei – nu se putea ivi decât într-o vreme care nu mai resimţea efectele tradiţiilor naţionale perpetuate de un cerc restrâns pria convingeri şi obiceiuri (tradiţii ce îşi puseseră pecetea de neşters pe oamenii formaţi de ele), şi care lăsa dezvoltarea tuturor însuşirilor pe seama fiecărui individ.

Din tendinţa către individualizare se nutreau constituţiile monarhice ale celor mai însemnate state elenistice. Aci ca pretutindeni, monarhia „luminată" îi îngăduia individului o mai mare independenţă decât aceea pe care poate (sau are voie) să-i acorde un guvernământ popular (democratic sau oligarhic)

bazat pe o riguroasă administrare comună sau pe o masă omogenă de cetăţeni. Nu mai era vorbă acum de vechea organizaţie statala care-i obliga pe cetăţeni să-şi supună dorinţele personale

muncii comune tinzând către un scop comun, şi care, îndreptăţindu-i, ba chiar oferindu-le să participe la treburile de stat cele mai de seamă, le impunea parcă obligaţia salutară să-şi dezvolte într-o egală măsură acele nobile însuşiri pe care le admirăm la grecii din primele secole. Cât privea formarea sa şi felul de a-şi folosi însuşi33 – 4

rile, individul nu se mai putea bizui decât pe sine. Astfel însă pieri în mod ineluctabil acel „stil unitar" care, în viaţa organică comună a micilor state greceşti, determinase cu o necesitate admirabila, ce părea a izvorî dintr-un cuget comun tuturor, roadele îmbelşugate ale statului şi artei. Căci acea unitate se sprijinea esenţial pe fuziunea perfectă a spiritului individual cu viaţa comunităţii.

Epoca premergătoare fusese caracterizata printr-un curent *ştiinţific* şi, din acest motiv, impopular, care pregătise sciziunea cetăţenilor în două tabere hotărât despărţite: o mulţime neştiutoare de carte şi o minoritate de oameni culţi, mai bine-zis de erudiţi formaţi în vederea unei virtuozităţi speciale în materie de cultură. Faptul de a rezerva cultura unui număr infim de favorizaţi, precum şi subtila aprofundare a fiecărei discipline ştiinţifice datorită unei intense activităţi unilaterale (care, desigur, le-ar fi părut josnică grecilor epocii eroice) duceau în mod inevitabil la exacerbarea tot mai îndărătnică a unui individualism au tode terminat.

În aceste condiţii, ce putea să mai însemne pentru o societate atât de divizată religia mitică,

rădăcina însăşi a simţământului comun tuturor strămoşilor?

Rădăcinile uscându-se, puteau oare miturile, cele mai delicate şi strălucitoare flori ale acestui simţământ, să-şi păstreze seva? Condiţiile fiind cele pe care le-am zugrăvit, învăţaţii s-ar fi îndepărtat de pământul hrănitor (de multă vreme subminat) al religiei mitice, chiar dacă nu s-ar fi generalizat datinile pur raţionaliste, chiar în lipsa înrâuririi corozive a nenumăratelor teorii teologice şi teosofice răspândite cu succes crescând de străvechiul şi rafinatul geniu al barbarilor asiatici. Cultura elină era menită să cunoască soarta oricărei culturi în asemenea timpuri: *ţingit sibi cuisque colendum*, *mens vaga suadet*. În general, nicio perioadă a istoriei culturii eline nu a sim

— Astfel se exprimă un poet păgân din timpul decăderii 335”: … – Anthnt. Lat., ed. Riese, 676,14, io).

— Astfel se exprimă un poet păgân die timpul decât religiei vechi Anthol. Lat., ed. Riese, 676,14,15).

ţât atât de puţin nevoia unei religii ca epoca elenistică, cu totul supusă culturii alexandrine. Ea a fost, în mod perfect logic, urmată de pătimaşa reacţie religioasă a primelor secole ale erei noastre. Atunci însă când spiritele cultivate simţeau nevoia unui sentiment comun în toate împrejurările însemnate şi grave ale vieţii, ele se mulţumeau, de cele mai multe ori, să apeleze la autoritatea filosofilor (stoici, epicurieni, sceptici, peripateticieni). Despuiată de profunzimea

viguroasă a teoriilor gânditorilor mai vechi (din care cei mai mulţi fuseseră spirite cu totul izolate) inconsistenţa acestor sisteme le făcea cu atât mai apte să-i satisfacă pe toţi: numeroşilor solitari împrăştiaţi le oferea, sub forma unui surogat al religiei, un corp de doctrină general asupra lumii, iar grupului de eruditi sugestia unei comuniuni ideale. Această nouă şi importantă cotitură a filosofiei explică de ce filosofii din acea vreme subliniau latura morală şi practică; în schimb, etica celor mai influente sisteme dă dovadă de adâncă neîncredere faţă de mersul lumii şi de soarta omenirii. Iată de ce adepţii lor au căutat căi cât mai individuale pentru dorinţele, cugetul şi existenţa lor.

3.

Poeţii acelor vremuri îşi au rădăcinile într-o cultură sttrăină străvechiului simţământ popular şi aparţin aproape cu toţii cercurilor de virtuoşi eruditi care, cufundaţi în studiul paşnic al gramaticii şi al antichităţii, se considerau pe drept ca fiind autentici reprezentanţi ai culturii specifice a timpului lor. Ce punct de vedere adoptau oare fiii unei epoci fără de zei faţă de vechile legende cu zei şi cu eroi, care, până atunci, oferiseră unicele teme ale marii poezii? Unii nu se atingeau

1 în *Autobiografia* sa, Giambattista Vico caracterizează pe bună dreptate morala, atât a stoicilor cât şi a epicurienilor, drept

„Una morala di solitari”. Vezi Tertullian, De *pallio*, 5, despre morala stoicilor şi a epicurienilor *„totum quietis magisterium”*).

deloc de asemenea subiecte, căci un instinct sigur îi predispunea pentru alte genuri: se îndeletniceau cu epigrame delicate, zugrăveau în idile graţioase bucuriile mărunte ale vieţii tihnite la ţară şi la oraş, îşi tălmăceau blândeţea simţământului în epistole poetice sau în poezii de circumstanţă cu prilejul unei nunţi sau unui doliu, născoceau peripeţiile unui gingaş foileton în versuri (coliambi, poeme cinegetice etc). Alţii se trudeau să compună poeme didactice, greoaie, plicticoase, pretenţioase, degradând astfel profunzimea autenticului gen didactic, căruia vechii poeţii filosofi îi conferiseră o reală splendoare. Toţi poeţii aceştia erau cât se poate de străini de spiritul comediei atice de stil nou, genul cel mai vioi al epocii. Poetul care, mânat de o ambiţie mai nobilă, se consacra tragediei, nu putea trata decât subiecte mitice. Ne vedem siliţi să mărturisim că nu avem nicio noţiune despre tratarea miturilor de către pleiada, atât de repede stinsă, a tragicilor alexandrini. Din *Imnurile* lui Callimach ne putem face o imagine despre felul cum erau prezentate miturile în poezia de Curte oficială, cu totul lipsită de viaţă. Studiind însă cu mai mult interes tratarea epică a miturilor, vom constata în mod neîndoielnic că poeţilor alexandrini le era cu neputinţă să mai insufle viaţă adevăratelor mituri. La un popor fărâmiţat într-o pulbere de neamuri, mitul îşi aflase moartea; în mâinile unor eruditi de cabinet, poezia eroică a legendelor, care nu se mai adăpa din nesecatul şi

spumosul izvor al poeziei populare, nu se putea preface decât într-o compoziţie împietrită şi artificială. Din experienţă Ştim că, atunci când şi-a luat zborul sufletul care odinioară îi anima, eroii admirabilelor legende străvechi revăzute de poeţi populari triviali) nu-şi păstrează decât o monumentalitate înfricoşătoare, uneori chiar caraghioasă; nici cel mai artist dintre poeţi nu mai era în măsură să le confere mai mult decât viaţa ceţoasă a unei idealităţi lipsite de conţinut. Unei epoci raţionaliste şi nepăsătoare faţă de politică nu-i este îngăduit să se joace cu 337 legendele sublime în care veacurile trecute şi mai pline de seva şi-au pus toată bogăţia cugetului şi tot sufletul. Pe poeţii elenistici în special îi ameninţă mai puţin primejdia de a se juca cu miturile pentru a le preface în alegorii fără miez sau în simboluri rigide fără artă (de al căror sens dau prea limpede dovadă poemele orfice); ei riscau însă să trateze sub un unghi *pur istoric* şi lipsit de orice sentiment miturile unei epoci care se complăcea în platitudinile lui Euhemerus. Dispariţia înţelegerii pentru mituri se îmbina cu mediocritatea generală a acestor artişti pentru a le tăia calea spre culmile artei şi gloria adevăratului poet epic; acesta ştie să însufleţească cu spiritul acţiunii lungul şir de aventuri şi episoade ce constituie trama poemului. Experimentatorii aceştia nu aveau mijloacele să atingă arta supremă a poetului înzestrat cu darul *compunerii* (artă ce constă în *totum ponere*), deoarece nu le mai era îngăduit să înţeleagă o

simţire sau o concepţie ce se întruchipa într-un personaj mistic (ca Heracle, Ja-son sau Tezeu) şi ale cărei armonice însoţeau toate peripeţiile legendei precum o temă cu variaţiuni.

Odată cu spiritul străvechiului poem eroic, poeţii pierduseră şi factorul ce lega întâmplările mitice într-un tot unitar; înşiruirea pestriţă a aventurilor trăite de eroii de altă dată se desfăcea, fără voia poeţilor, într-o cronică anarhică şi neînsufleţită; tabloul zugrăvit după toate regulile artei şi compoziţia savantă se prefăceau parcă într-un covor pestriţ alcătuit din nenumărate episoade nelegate între ele, ce nu puteau fi cuprinse într-o singură privire.

Acesta va fi fost viciul pe care Aristotel îl reproşează autorilor unor lungi epopei despre faptele lui

Heracle şi ale lui Tezeu, cărora, în epocile mai târzii, le fu atribuită porecla dojenitoare de „poeme ciclice”. Nu se mai poate stabili în ce măsură acest viciu apărea deja în epopeile lui Panyasis, care

„Reînviase poezia epică demult stinsă”, sau în cele ale lui Antimachos. Încercările întreprinse în epoca elenistică de a trata în mod epic mituri autentice nu se puteau feri de rigidi338

tatea sus amintită1. Oricare cititor o va remarca în *Argonautica* lui Apollonius din Rhodos, povestire lipsită de viaţă; legende fantastice, doar amin-itite de poet fără a fi însufleţite de spiritul său, se prefac cu totul în basme – în basme, însă, părăsite de adevăratul geniu al basmelor.

Povestirea uscată se desfăşoară fără meandre, iar personajele eroice şi divine sunt golite de orice substanţă. Merită, însă, să amintim aci naivitatea cu care poetul, lipsit de darul epic, se opreşte asupra sentimentelor ascunse ale romanticei sale eroine. El nu reuşeşte să îndeplinească adevărata misiune a poetului epic, adică să confere acţiunii trăsături cât mai plastice până şi în scenele cele mai emoţionante; dar în zugrăvirea conflictelor lăuntrice ale Medeei se aude pe alocuri un sunet nou, ecoul unei pătimaşe frământări a simţământului2. Fără voia sa, scriitorul ne arată în ce direcţie poeţii din acele vremuri erau duşi de talentul lor.

4.

Corifeii estetici ai poeziei elenbtke dackau, se vede, prea bine seama că epopeea ™J°l°8. Phi. Maestrului – rent?). Al discipolului sau Iheocn: lin chiar Kallimachos respinge cu deplina conştiinţ.

re

cu amarnica asprime, incea f \ a asupra Apollonius; critica lui ««undea, m» P-tuturor epopeilor mitolog, «de ™J P yJ *J* Ne este cunoscuta triviala sa le g

Î cu

V ”, IM,”. «tor

*>.

E”.

339 ale eroilor.

buzele unui savant cu cunoştinţe enciclopedice) – „Carte mare, pacoste mare” – era desigur îndreptată împotriva viciului inerent

acestei poezii epice vlăguite, anume de a compune poeme interminabile dintr-o sumedenie de părticele pestriţe, în loc de a le alcătui conform unei nobile concepţii unitare. El însuşi nu făcea asemenea încercări. «Nu vă aşteptaţi să auziţi de la mine vreo cântare tumultuoasă!» exclami el şi, spre justificare, pretinde că nu are, ca şi acei poeţi epici, darul de a compune o mare opera coerentă. Arta unui poet, spune el, nu trebuie măsurată după lungime.

El ştia prea bine în Ce consta puterea artei sale. Este lesne de înţeles că o Şcoală nouă, care nu se mulţumea să atace încercările neizbutite ale rivalilor de a se întrece cu Homer, nu-l cruţa nici pe însuşi modelul lor, pe respectabilul părinte al poeziei. Încă Theocrit îşi bătuse joc de cei care respingeau pe poeţii moderni sub pretext că «Homer este destul de bun pentru toată lumea» *Idyll*. XVI. 20); iar Kallimachos pare, într-adevăr, să-i acorde lui Homer doar un cuvânt de laudă ironică, numai pentru a scoate mai bine în relief propria sa modernitate. În tot cazul, opoziţia se îndrepta mai curând împotriva noilor poeţi cu pretenţii la artă homerică, decât preţuirii teoretice a vechiului maestru. Aceşti poeţi aveau, însă, tot dreptul să-şi înfrunte rivalii, fiind conştienţi de valoarea lor: au ştiut să înfiinţeze şi să încetăţenească în literatură noutăţi rodnice. Din afirmaţiile acestor scriitori „moderni" reiese că, contrar operelor nesfârşite ale adversarilor lor, ei tindeau către prelucrarea migăloasă a unor teme mărunte şi foarte precis delimitate. O asemenea

mărturisire negativă a propriei *slăbiciuni* pare a se fi întemeiat pe o justa apreciere de sine; cum am putea însă deduce dintr-însa cauza înrâuririi puternice pe care a exercitat-o asupra istoriei culturale a epocilor următoare? Migala cu care aceşti artişti îşi elaborau măruntele lor teme va fi fost poate cauza enormei lor influenţe, care se explică în primul rând prin alegerea *unui gen cu totul nou de motive poetice*; acestea se potriveau mai bine însuşirilor speciale ale poeţilor eruditi ai timpului decât vechile mituri pe care ei le puteau pune în scenă numai recurgând la toate procedeele unei reflecţii de gradul doi.

Călăuziţi de un simţământ iscusit, scriitorii nu născoceau subiecte proprii. Succesul – de ordin mai mult patriotic decât artistic – repurtat de poemele istorice ale lui Choerilus nu-i putea îndemna să-l urmeze pe acesta pe aceeaşi cale; zugrăvirea poetică a legendelor istorice ale neamului (din poemul, cu irizări romantice, al lui Rhianus despre aventurile lui Aristomen) pare a fi fost singura încercare izbutită de acest gen. Cine îşi propunea să nu «calce pe urmele celorlalţi», părăsind calea glorioasă a miturilor eroice pentru a descoperi drumuri noi în bogata tradiţie a poeziei populare, putea porni într-o altă direcţie.

Există încă un gen de legende populare ce puteau fi tratate într-un mod pur poetic de către artiştii unei epoci care nu mai oferea un fundal prandios pe care s-ar fi răsfrânt sensul adânc al vieţii de altă dată, şi fără de care miturile se prefăceau în povestiri golite de orice substanţă.

Mă refer la acele legende nevinovate care, aidoma legendelor locale din ţara noastră, erau legate de întâmplări ciudate ale patriei, de străvechi obiceiuri ale cultului şi vieţii zilnice, de denumiri izbitoare, de felurite şi stranii fapte din trecut, cărora le dădeau o interpretare plină de fantezie. Suntem îndreptăţiţi să le numim «legende», urmând pilda lui Weâcker, căruia îi revine meritul de a fi deosebit pentru prima oară legendele populare de totalitatea «miturilor» greceşti1. Welcker precizează pe drept cuvânt că aceste

«legende» nu posedă niciun substrat *mitic*, deoarece, «prin însăşi natura lor, nu cer – şi nici nu îngăduie – vreo tălmăcire (oricare ar fi aceasta), şi că nu ne dezvăluie în niciun fel factorul originar sau sensul pur al poemelor şi simbolurilor» 2. Ducându-şi traiul tainic, rămăseseră ferite de influenţa tot mai puternică a legendei *eroice*.

Vezi *Cartea zeilor* de Welcker, I, p. 95 şi urm. Welcker, *Scrisori către W.*V. *Humboldt*?. 84.

Acestea din urmă, ţesute din mătasea miturilor autentice cu care continuau să se îmbine, păstrau – în ciuda antropomorfizării lor – urme ale iniţialei lor fiinţe demonice, iar epoca cea nouă le era tot atât de străină ca şi mentalitatea ce hrănea vechile legende populare. Pentru a însufleţi legendele locale cu viaţa poeziei, era de ajuns ca artistul să posede un talent pur pământesc, fără a se referi la nicio premisă. Căci prilejurile de ordin religios sau tradiţional de care

erau legate nu aveau, de cele mai multe ori, nimic comun cu fiinţa şi semnificaţia lor lăuntrică şi pur poetică; ca şi anumite ciudăţenii ale naturii înconjurătoare, acestea apăreau naivităţii populare ca o garanţie serioasă a adevărului inerent legendelor cu care se împleteau; în realitate, însă, nu erau altceva decât un prilej de a povesti întâmplări gingaşe sau semnificative în sine, puncte de reper pentru a-şi aminti de legende ce se legau de ele precum urzeala vaporoasă a ielelor se prinde, în nopţile zburătoare de toamnă, de crengile ascuţite ale copacilor.

Din consideraţiile noastre reiese că «legendele» acestea ofereau poeţilor epocii elenistice ultima temă mănoasă cu colorit popular. Adversarii vechiului gen epic dădeau, însă, dovadă de tact tocmai prin faptul că tratau legende populare. Înclinaţia lor către „povestiri stranii şi încă neexploatate” se explică, ce-i drept, atât prin slăbiciunea lor pentru migala cerută de legende lesne de şlefuit, cât şi prin predilecţia lor (cu totul străină de poezie) pentru antichităţi cu valoare culturală şi istorică; în acest fel puteau satisface în voie pasiunea pe care o nutrea adevăratul alexandrin pentru tot ce era ciudat, rar, cunoscut şi accesibil numai unei minorităţi de spirite alese. Din mărturiile lui Kallimachos, purtătorul de cuvânt al Şcolii, nu desluşim decât dezgustul poetului erudit faţă de calea largă şi de izvorul comun al poeziei obişnuite. În culegerile de legende poetice alcătuite de aceşti autori, multe –

dacă nu cele mai multe – nu sunt decât poveşti locale neîn342

sufleţite, interesante numai ca obiecte de muzeu. Nu vorbim aci de viciile şi frumuseţile acestor poeme de pură erudiţie pe al căror caracter împietrit (nerămânându-ne decât fragmente) îl putem deduce numai din faptul că nu au exercitat nicio influenţă asupra poeziei şi plasticii contemporane sau asupra epigonilor latini1. În atâta zgură, însă, ce ne-au oferit aceşti poeţi zeloşi există şi multe giuvaere de aur pur; printre acestea se numără, în primul rând, poeziile romantice care, inspirate din legende populare, zugrăvesc soarta capricioasă a tinerilor îndrăgostiţi. Acestea au exercitat o înrâurire puternică asupra sensibilităţii timpului lor şi a epocilor următoare; ba au influenţat în modul cel mai rodnic romanele eline ale epocilor târzii. Ce-i drept, ei nu erau primii care au descoperit poezia povestirilor de dragoste; aveau numeroşi premergători, asupra activităţii cărora vom arunca o scurtă privire nu lipsită de interes.

5.

În timpurile eroice ale culturii eline, poezia tragică şi epică nu trata teme erotice decât îmbinând aceste motive, pe care le considera secundare şi inferioare, cu o intrigă de altă natură; aceste coarde ale sensibilităţii erau atinse ca în treacăt, cu sfială şi în mod fugar; conitirar, însă, opiniei larg răspândite, atitudinea aceasta nu se datora faptului că acei oameni, pătimaşi şi plini de fantezie, ar fi fost mai puţin stăpâniţi de cea

mai puternică dintre toate patimile decât sufletele mai obosite ale generaţiilor următoare. Raţiunea şi cumpătarea cu care peţeau şi se căsătoreau, departe de a sprijini părerea admisă, arată numai că ei îngrădeau drepturile pasiunii asupra vieţii; iar lirica eoliană dovedeşte cu prisosinţă că nu se sfiau să îngăduie pro

1 Până şi Euphorion, reprezentantul cel mai de seamă al acestui gen de poezie elenistică, pare a-i fi influenţat pe

„Cantores Euphorionis" batjocoriţi de Cicero mai mult prin 343 tehnica metrului decât prin subiectele tratate de el.

funzimii şi forţei sentimentelor amoroase să izbucnească nestăpânit şi cu ardoare.

Numai nobleţea tragediei şi marile figuri ale epopeilor eroice erau ferite de flăcările pasiunii. Epopeii i se potrivea această pitimă cel mai puţin; căci, oricât de furtunos bântuia în suflet, dragostea nu oferă fanteziei contemplative imagini plastia ale eroismului exacerbat, pe care epopeea are menirea să-l zugrăvească. Iar dică teatrul, contrai epopeii, este chemat să expună tocmai asemenea conflicte *lăuntrice*, pasiunea amoroasă pare a nu satisface concepţiile lui sublime. Grecii vedeau în puterea atotstăpânitoare a dragostei o nenorocire umilitoare, un „pathos"; un „pathos", însă, nici eroic, nici activ, ci pur *pasiv* care zăpăcea voinţa, furându-i raţiunii cârma din mâini; iar când omul cădea în prăpastia dezordinilor amoroase, «pathos»-ul nu-l înălţa prin mizeria sa, aşa cum eroii tragici erau sublimaţi prin crimele

lor, ci îl copleşea, nimicindu-l. Legendele de dragoste cu deznodământ tragic nu erau, aşadar, potrivite să unească o imensă mulţime de oameni, cuprinşi de emoţia solemnităţii la care participau sărbătorind zeul entuziasmului, în simţământul trezit de tragica nobleţe a puternicei voinţe omeneşti.

Epopeea şi tragedia primitivă respingând voit asemenea legende, nu este de mirare că numeroase povestiri tratau vicisitudinile tinerilor îndrăgostiţi, preluând astfel de la străvechi tradiţii populare elementele oferite de cel mai uman dintre toate sentimentele. Tradiţiile populare ale diverselor neamuri eline erau, într-adevăr, izvoare nesecate de legende erotice, în ciuda a ceea ce ne închipuim despre aversiunea resimţită de greci faţă de „sentimentalitate”. Nu se ştie când a început poporul elin să celebreze aventurile amoroase şi în romanţe populare, ca de pildă în cântecul (amintit de Aristoxenos) inspirat din sinuciderea unei fete numite Harpalyke, care fusese respinsă de Iphikles. În prima jumătate a veacului VI, Stesichorus introduse în literatura cultă acest tip de legende populare. Atunci când compunea un cântec de jale despre tragicul sfârşit a Kalykei, fata dispreţuită de *3*

Euathlos, îşi reamintea poate de cântecul popular a cărui eroină era Harpalyke. În poemul intitulat *Rhadina*, relatează soarta sângeroasă a acestei fecioare din Samos care, căsătorită cu tiranul din Corint, rămânea credincioasă dragostei pe care o nutrea demult pentru vărul său. Aci

poetul s-a inspirat neîndoielnic dintr-una din nenumăratele legende populare ce aminteau de domniile despotice ale atâtor tirani greci. Da la un basm popular sicilian a împrumutat unul din personajele menite să cucerească gloria în poezia erotică populară: Daphnis. Pe acesta l-a introdus în literatură, povestind dragostea cu care o nimfă îl înconjoară pe frumosul pastor, fiu al lui Hermes; când Daphnis, însă, îşi uită jurământul de credinţă în braţele fiicei regelui, nimfa îl orbeşte, lăsându-l pradă unei morţi jalnice. Din păcate nu ştim sub care aspect a introdus poetul în lirica narativă aceste teme cu totul noi.

Metrul ne îngăduie, totuşi, să admitem că povestirea insista mai mult asupra analizei sentimentelor decât asupra întâmplărilor exterioare; de altfel, metrul (cel puţin în *Rhadina*) este alcătuit nu numai din dactili sau din dactili şi trohei separaţi (metrul zis dactilo-epitric), ca în poemele li-rico-epice pe teme eroice, ale lui Stesichorus; cel folosit de poet aci se apropie de aşa-zisa lirică «subiectivă» a eolienilor.1

Deşi povestirile erotice constituie embrionul romanului în aceste timpuri îndepărtate, fragmentele lirice ce ni s-au păstrat din epoca următoare nu indică existenţa altor tentative în direcţia poeziei narative de dragoste. Tragedia atică, pe care un avânt fabulos o înălţase uluitor de iute pe culmile artei, începu să decadă spre sfârşitul veacului al V-lea, părăsind sublima ei profunzime pentru a trata subiecte interesante sub unghiul psihologic; această decadenţă se

manifesta, printre altele, şi prin faptul că tragedia, inspirându-se din legende populare, alegea drept subiect furtunile dragostei pătimaşe urmate de un sfârşit dureros.

345

1 Vezi Westphal, *Grlechische Metrik*, II, 290,744,780.

Eschyl respingea erotismul, şi avem toate motivele să credem că îl refuza în deplină cunoştinţă de cauză. Ştia, însă, să folosească cu măiestrie tragismul inerent anumitor motive erotice: astfel, ticăloasa luxură a Clytemnestrei accentuează atmosfera apăsătoare ce învăluie întreaga dramă *Aga-memnon*); dar motivul erotic rămâne pe planul al doilea pentru a sluji unui scop şi mai profund şi mai tragic – ceea ce ne reaminteşte de un motiv analog din *Hamlet*.

În *Broaştele* lui Aristofan, Eschyl are tot dreptul să-i declare lui Euripide ei. Nu a arătat niciodată pe scenă vreo femeie îndrăgostită.

Sofocle s-a folosit de patima amoroasă în multe piese, ca de un motiv plin de efect. În mai toate cazurile, însă, dragostea nu însemna, cât priveşte acţiunea esenţială, mai mult decât un imbold sau un sprijin al eroului, printre altele mai importante. Numai în *Oenomaos* joacă ea un rol mai însemnat. În *Anâigona*, singura piesă ce ne este pe de-a-ntregul cunoscută, dragostea pătimaşă a lui Hemon se reliefează abia mai mult decât numeroasele şi discretele trăsături secundare, care, aidoma unor delicate mlădieri şi unduiri, sunt menite să anime (pentru a ne îngădui

o mai profundă înţelegere a personajului) simplitatea măreaţă, aproape rigidă, a eroinei.

Din toate dramele poetului, una singură are drept subiect esenţial, unic, puterea nimicitoare a unei dorinţe erotice vinovate: *Fedra*. Aceasta pare a fi prima tragedie de dragoste. Subiectul l-a împrumutat de la o legendă locală din Trezena, iar pe eroină, prada pasiunii ei irezistibile pentru Hippo-lyt, fiul ei vitreg, nu a zugrăvit-o şovăitoare şi ruşinată, ci înflăcărată de violenţa imperioasă a dragostei sale. În loc de a-l înălţa pe spectator în vâltoarea aspiraţiilor entuziaste către măreţia eroică, era, neîndoielnic, o nemaipomenită îndrăzneală din partea poetului să trezească compătimire pentru o patimă nefericită ce uita de orice pudoare feminină şi de măsura impusă de voinţă. Este, însă, lesne de înţeles că zugrăvirea magistrală a pathosului cel mai accesibil tuturor oamenilor, 346

Întruchipat, pentru prima dată pe scenă, cu forţa covârşitoare a demonismului său, era menită să tulbure până în străfunduri sensibilitatea spectatorilor. Suntem îndreptăţiţi să presupunem că această tragedie de dragoste a servit mai târziu drept model nenumăratelor prelucrări ale legendelor populare erotice. Euripide a consacrat aceluiaşi subiect două piese, iar ulterior legenda Fedrei şi a lui Hippolyt a fost prima pe care au cunoscut-o „barbarii care, de bine, de rău, învăţaseră limba greacă”.1

Oricum, Sofocle nu a repetat îndrăzneaţă să tentativă. Euripide, în schimb, a tratat cu

prisosinţă subiecte erotice. Preferinţa sa se explică, în mod manifest, prin tendinţa de a închide tragedia eroica în îngustimea dramei burgheze, cât şi prin predilecţia sa marcată – în opoziţie cu Eschyl – pentru personaje *pasive*. De aceea era firesc ca el să se simtă atras de legendele populare erotice: motivele principale ale acţiunii sunt constituite de sentimentele cele mai intime – şi general-umane – ale eroilor; pe de altă parte, ele nu mai poartă pecetea vechii culturi şi sensibilităţi eline de care se desprinsese sufletul poetului. Tratarea acelor fabule îi îngăduia lui Euripide să desfăşoare din plin imensul său talent în slujba dialecticii pasiunii; aci, într-adevăr, nu mai era urmă de contrastul supărător dintre vechea măreţie, de care eroii miturilor eroice dădeau dovadă în voinţa şi actele lor, şi notaţiile psihologice, cu totul moderne prin sofistica profunzimii lor – contrast ale cărui efecte tulburau armonia tragediilor compuse de Euripide după autenticele legende eroice.

El a fost primul care a introdus legendele populare erotice pe scena dionisiilor. Datorită varie

1 Pausanias, I, 22,1. Deceii pomeneşte Pausanias pe barbari? S-ar putea ca această legendă (imitată chiar în Grecia în numeroase versiuni) să li ajuns în Orient ca atâtea altele, dând naştere acolo nenumăratelor poveşti despre dragostea mamei vitrege pentru fiul soţului ei ptrit pe nedrept etc. Vezi povestea despre Sijawusch şi Sendabeh în *Cartea Regilor* a lui Firdusi Gorres,

Heldenbuch, Iran II, 4.5), şi *Povestea celor şapte înţelepţi* (despre sursele budiste, vezi Benfey, Or. Şi Occ. III 177, Godeke, Ibid. III 391) etc.

taţii caracterelor lor, legendele acestea – pe care nu le vom menţiona decât în treacăt şi pe care

Euripide le-a îmbrăcat în primul lor veşmânt poetic – ne arată sub câte unghiuri a încercat autorul să zugrăvească una şi aceeaşi patimă.

În *Diktys*, brutalul Polydektes ne arată cum încearcă să cucerească dragostea un bărbat îndrăgostit la nebunie; în *Meleagru*, tânărul erou oscilează între două sentimente (amorul arzător şi simpatia născută din camaraderie, de luptă) pe care i le inspiră vânjoasa A talan la; Euripide oare, în aceste străvechi legende eroice, aşezase dragostea în primul plan, făcu din vechiul basm despre Perseu şi Andromeda una din cele mai strălucitoare pilde de dragoste cavalerească. El a fost primul care, în *Andromeda*, a prefăcut isprava lui Perseu într-o „jucăuşă luptă a lui Eros", transformându-l pe Perseu în galantul cavaler sub aspectul căruia a fost perpetuat până şi de artiştii plastici. Cântecele, monologurile şi dialogurile erotice ale acestei celebre drame – îndeosebi apelul lui Perseu către Eros – au cunoscut, secole de-a rândul, un imens succes. Fragmentele păstrate nu ne permit să ne dăm seama în ce măsură mersul şi coloritul acţiunii (în *Oenomaos*) erau influenţate de dragostea lui Pelops pentru Hippodamia, şi a lui Achil pentru Deidamia. Ne-ar fi greu să credem că iubirea juca un rol

neînsemnat, când ştim că până şi sublima Antigona (în tragedia cu iacei aşi nome) avea o intrigă amoroasă secretă cu Hemon. Anumite tragedii, al căror subiect trata dragostea – curmată prin moarte sau infidelitate – a soţiei pentru soţ, capătă un colorit sumbru, cu totul deosebit. În *Protestlaos* (dramă pe care Welcker, bazându-se pe subiect, a reconstituit-o cu atât duh), Laodamia, călăuzită de o dragoste ce se preface într-un patetic dor de moarte, are «sublimul curaj» de a-4 urma pe soţ în Hades. Durerea născută din gelozie o împinge pe un mai puţin viteaza Medeea la o groaznică răzbunare. Această dramă alcătuieşte un contrast puternic cu al treilea gen de tragedii de dragoste în care poetul desfăşoară întreaga virtuozitate a artei sale 348

psihologice, zugrăvind puterea corozivă şi nimicitoare pe care o exercita o patimă erotică criminală asupra sensibilităţii feminine. Caracteristic este faptul că legendele populare greceşti, din care s-au inspirat ceea ce am putea numi «tragediile de adulter» ale lui Euripide, centrează în femeie acea patimă funestă; s-ar părea că grecii nu puteau – sau nu voiau – să-şi închipuie un bărbat care, stăpânit de o dorinţă atât de puţin virilă, cade pradă pasiunii până la a călca în picioare toate legile şi orânduirile omeneşti. Euripide se complace chiar în a opune dorinţei sălbatice a femeii dispreţul îngheţat al bărbatului. Astfel, în *Stheneboa*, virtutea lui Bellerophontes, înteţită până la cruzime, înfruntă

dorul nestăpânit al reginei Stheneboa pentru „oaspetele din Corint”, dor ce se adapă zilnic din visătorul joc al amintirilor; tot astfel pare a se comporta eroul din *Peleus* cu Astydamia. În

Phoenix, suferă eroul titular pe care concubina tatălui său îl pârăşte pe nedrept, în urma zadarnicelor ei încercări de a-l seduce. Legenda similară a Fedrei şi ia lui Hippolyt îl atrăgea atât de puternic pe poet, încât el compuse două studii diferite despre caracterul eroinei. Prima versiune, apropiată de cea a lui Sofocle, în care Fedra, dusă de patima ei, cade pradă celor mai dezlănţuite dorinţe, este mai puţin reuşită; a doua, însă, intitulată *Hippolyt*, constituie o adevărată capodoperă: arta, cu totul personală, a lui Euripide, zugrăveşte cu trăsături, pe cât de netede pe atât de subtile, imaginea unei pasiuni bolnăvicioase. Nu vom examina aci arta neîntrecută şi cunoscută tuturor ce străluceşte îndeosebi în zugrăvirea înspăimântătoarei vlăguiri a unei sensibilităţi în care se spulberă toată forţa vitală; ceea ce ne interesează este faptul că poetul a rămas perfect fidel spiritului legendei populare. Drama este purtată de cearta dintre Afrodită şi Artemis; Hippolyt, credincios virtuoasei zeiţe a vânătorii, devine jertfa zeiţei dragostei care se simte jignită de dispreţul tânărului1. Se aude aci vocea autenticei sensibilităţi populare

349

Vezi Prologul şi V, 442 şi urm.

eline: pentru prima oară este tratat în mod artistic conflictul dintre virilitatea aspră şi o

nesecată dorinţa, pe care îl regăsim în atâtea legende populare erotice ale grecilor şi de care s-au folosit cu predilecţie poeţii erotici elenistici pentru a mări interesul intrigii. În sfârşit, să mai amintim de *Eol*, unde ni se înfăţişează tainica legătură amoroasă dintre Kanake şi fratele ei Makareus privită sub unghiul funestelor ei urmări. Subiectul nu poate decât să ne respingă; şi totuşi, făcând o confuzie între un caz patologic penibil şi emoţia tragică, poetul a scris o dramă pe care lutorii de mai târziu au aplaudat-o şi imitat-o.

6.: … – .: o: … >…

Tragicii de mai târziu par a-l fi imitat pe Euripide şi în preferinţa sa pentru reprezentarea iubirii pătimaşe şi fatale.

Numai dacă admitem că activitatea lor – intensă, în aparenţă – era îndreptată în acea direcţie, versurile lui Ovidiu nu ar constitui o exagerare ţipătoare:

Omne genus senpţi gravitate: „*tragoedia vincit*;: …

haec quoque materiam semper *amoris habet*.

Trist. II, 381,82)

Poetul înşiruie apoi subiecte ale unor tragedii erotice, iar personajele provin din opera lui Euripide; existenţa unor poeţi aparţinând generaţiilor următoare reiese din enumerarea altor personaje, ca Ganymede şi Hylas, cărora li se adaugă Ata-lanta (a cărei dragoste romantică pentru Hippo-menes i-a servit lui Pacovius drept subiect al unei tragedii după un model grecesc) şi Scylla din Me-gara; aceasta îşi trădase tatăl şi

oraşul natal, fiind ademenită – după cum ne spune Eschyl – de bijuterii de aur; apoi, însă, poeţii explicară gestul ei prin dragostea vinovată ce o lega de duşmanul ţării; motivul acesta a apărut mai târziu ca fiind 350

cel adevărat. O pervertire şi mai oribilă a sentimentului se oferi poeţilor în legenda cipriotă despre dragostea Myrrhei pentru tatăl ei Kinyras, prilej de studiu psihologic de un mare rafinament, exploatat cu predilecţie de tragicii elenistici1.

După toate probabilităţile, vreo tragedie din acea perioadă reprezenta dragostea inspirată Byblis-ei de către fratele ei Kaunus, precum şi legătura vinovată dintre Klymenus şi fiica sa Harpa-lyke. Alţi autori reluară legende de dragoste tratate mai înainte de Euripide; astfel, Suidas, înşirucând titlurile tragediilor sorise de poetul alexandrin Lykophron – opere ce dovedesc predilecţia autorului pentru subiecte cu totul noi – pomeneşte de trei drame *Eol*, *Andromeda*, *Hippolyt*) pe teme adesea exploatate. Frumoasa legendă al cărei erou este Daprinis, o vedem reluată, după Stesi-chorus, de alexandrinul Sositheus, însă sub forma unei aşa-zise drame cu satiri. Este de presupus că multe din legendele erotice tratate ulterior de naratori au fost scoase din negura tradiţiilor populare de poeţii tragici stimulaţi de Euripide. Versurile cu care Ovidiu îşi încheie enumerarea ne îngăduie să presupunem o pletoră de asemenea tragedii amoroase:

Tempore deficiar, *tragicos şi persequar ignes2*, *Vixque meus căpiat nomina nuda liber*.

Dar iată un fapt ce dovedeşte succesul imens de care se bucurau tragediile erotice: metamorfoza treptată a tragediei în pantomimă nu a împiedicat ca tocmai dragostea să rămână, până în ultimele decenii ale Imperiului, subiectul favorit al unui gen care, în virtutea limbajului său plastic, nu oferea mari posibilităţi de exprimare caracterului

1 Welcker, Trag. 1226. Ptolemeu Philopator s-a inspirat din această legendă în tragedia *Adonis*.

2 Prin *tragici ignes* înţelege probabil şi Modestinns o serie de victime ale lui Eros: Fedra, Scylla, Medeea, Didona, Arethusa, Byblis etc. Un pasaj celebru al lui Virgiliu enumă

351 că jertfele dragostei nefericite En. VI, 442 şi urm.).

interiorizat al tragediei. *Mic perpetuo ficţi saltan-tur amantes*, scrie Ovidiu despre pantomimele vremii sale *Remed*. *Amor*. 7S5). În scrierea sa despre dansul-pantomimă (cap. 47 – 60), Lucian enumeră printre numeroasele subiecte mitologice din care el se inspira, în primul rând legende erotice ce dobândiseră renume datorită tragediei: Akamas şi Phyllis; Hippolyt, Scylla şi Minos; Bellerophon şi Stheneboea; Andromeda; Enea şi Didona; Achile la Scyrus; Ai pollo şi Daphne; Pasiphae; Ariadna; Myrrha. Am fi bănuit că cele mai multe, dacă nu toate, din aceste teme erau inspirate din tragedii chiar dacă nu ar exista o observaţie explicită a lui Lucian: «Pantomima purcede, înainte de toate, din subiectele tratate de tragedie» (cap. 61). Într-adevăr, pantomima era, şi

cât priveşte miturile tratate, moştenitoarea tragediei.

11.

Dacă poeţii elenistici se complăceau în a povesti aventuri amoroase într-un spirit foarte apropiat de sensibilitatea modernă, ei rămâneau, totuşi, credincioşi vechilor tradiţii eline prin faptul că nu-şi născoceau subiectele, ci le preluau de la legendele populare. Kallimachos se putea mândri pe bună dreptate că faptele cântate de el sunt sprijinite de dovezi. Autorii nutreau încă ambiţia de a da numai o formă poetică unor legende tradiţionale; ba mai mult: ei puneau atâta preţ pe documentele pe care: se întemeiau povestirile lor, încât se opreau, bunăoară, în mijlocul unui poem pentru a sublinia cu pedanterie şi a supune unui examen critic feluritele versiuni ale unei legende, aşa cum le înfăţişaseră alţi poeţi. Totuşi, se pare că nu chiar toţi autorii din acea vreme îşi ţineau atât de riguros imaginaţia în frâu prin tradiţie1; în general, poeţii se desfătau în mod manifest miadificând sau îrotre

1 Pausanias, atât de fin cunoscător al legendelor necunoscute sau uitate, constată, de pildă, alterări ale tradiţiei în

Hermesianax. 352

gând legende vechi prin născociri personale; plăcerea lor supremă, însă, era să descopere legende locale pline de ciudăţenii şi de curiozităţi, pe care fericitul găsitor le prezenta cititorilor, în ciuda bizareriilor povestite, ca fiind rarităţi sprijinite pe documente. Preferinţa lor pentru

poveşti colorate şi subiecte interesante prin însăşi noutatea lor face legătura cu activitatea febrilă căreia i se dedau ulterior poeţii, împinşi de nevoia de a inventa neobosit teme nemaiauzite; totuşi nu au rupt cu tradiţia care cerea ca poeţii să îmbrace legende populare în haina poeziei. În primul rând, datorită limitelor impuse, perpetuau tradiţiile şi prestigiul poeticii vechi; suntem, însă, îndreptăţiţi să credem că ei ştiau să preţuiască foloasele pe care un artist le poate trage dintr-un subiect tradiţional. Pentru a obţine efecte depline, arta cere să *credem* întrucâtva în realitatea şi adevărul celor povestite sau reprezentate; fapt lesne de observat: tradiţiile populare străvechi, pe care poetul îşi întemeiază povestirea, contribuie să confere o întruchipare mai reală născocirilor evanescente ale artiştilor, garantând oarecum „adevărul” lor. Un alt fapt apare ca şi mai însemnat: legendele cu adevărat poetice, izvorâte din adâncuri misterioase şi prelucrate cu dragoste, secole de-a rândul, de fantezia multor generaţii ale unui neam, dau acelor împrejurări izbitoare (care, prin veşnica lor revenire, determină pretutindeni şi în acelaşi mod viaţa omului) trăsături tipice şi, de aceea, ideale; iar caracterele lor semnificative, strânse spre obţinerea unui cât mai puternic efect, dobândesc astfel o densitate pe care nu le-o poate da nici imaginaţia celui mai mare poet. Consideraţiile din urmă ne îngăduie să înţelegem de ce poeţii elenistici – cel puţin cât priveşte alegerea subiectelor – nu şi-au ales propria cale, aşa cum

vor face ulterior *romancierii*.

Temele povestirilor lor le împrumutau probabil de la folclor; este de presupus că, aidoma periegeţilor timpuriii, poeţii eruditi călătoreau prin ţară spre a culege legende.

În privinţa, mai cu seamă, a legendelor erotice 353 ne este permis să credem că povestitorii din perioada elenistică se întemeiau pe *tragedia* târae, datorită căreia multe legende dobândiseră o întruchipare artistică ce dezvăluia sensul lor profund. Caracterul comun celor două moduri poetice este înfăţişarea unei pasiuni aberante căreia îi pune capăt un deznodământ violent; nenumăraţi sunt eroii acelor legende: Scylla şi Minos, Kinyras şi Myrrha, Kanake şi Makareus, Cephalus şi Procris, Hippodamia şi

Pelops, Fedra şi Hippolyt, Klyme-nus şi Harpalyke, poate şi Kaunus şi Byblis.

Tragediile târzii vor fi exercitat o înrâurire mult mai pronunţată decât reiese din puţinele surse de care dispunem; preferinţa făţişă arătată de povestitorii elenistici faţă de legendele pătrunse de *jale* şi *melancolie* pare a indica o profundă afinitate între ei şi *tragicii* contemporani. Şi unii şi alţii au tendinţa să transpună în eroii vechilor mituri sentimentalitatea romantică a unor legende locale mai noi, conferind astfel războinicilor de altă dată trăsături ce le sunt cu totul străine. Drept punct de plecare, ei aleg cu predilecţie, în legendele originare, o aluzie la vreo legătură de dragoiste; pe câtă vreme operele străvechi nu foloseau pasiunea decât ca un *motiv*

fatal şi puternic al catastrofelor ce-l pândeau pe erou, poemele noi se opreau asupra pasiunii ca atare, pentru a-i înfăţişa deliciile şi suferinţele, farmecul ei senzual şi avântul ei înaripat.

Primul pe care îl întâlnim este, o dată mai mult, Achile. Am arătat cum legendele mai noi îl implicaseră în tot felul de legături amoroase ciudate. Dacă vechile poeme nu făceau decât aluzii discrete la viaţa sentimentală a strălucitorului tânăr, operele moderne tratau acelaşi subiect cu deosebită plăcere. Legenda (iniţial cu totul nevinovată) despre şederea eroului la Scyrus şi Legătura sa cu Deidamiia se prefăcea acum în zugrăvirea unor farmece tainice suspecte. Prietenia sa cu Briseis dobândea un caracter sentimental cu totul străin versiunii primitive. Povestitorii alexandrini şi tragicii par a fi împodobit cu sensibilitatea lor admirabila legendă despre dragostea târzie a eroului pentru

354

Penthesilea, după uciderea acesteia. Groaznica jertfire a Polyxeniei pe mormântul lui Achil le servi poeţilor drept pretext al unei patetice poveşti de dragoste, încărcate cu un mare lux de amănunte. Această metamorfoză a străvechilor accente eroice în duioşie şi sentimentalitate pare şi mai ciudată când este aplicată altor eroi ai războiului troian. Încă poemele din ciclul epic – îndeosebi cel mai recent dintre ele – dăduseră aventurilor lui Ulise, de pildă, câte o urmare cu totul arbitrară, compusă ba în spiritul fantastic al străvechii legende, ba în

cel pragmatic şi uscat ce caracteriza sfârşitul genului epic. După cum ne-a arătat exemplul lui Philetas, deşteptul martir trăia nenumărate aventuri amoroase extrem de romantice. Anumite opere latine inspirate din literatura greacă ne îngăduie să ne facem o imagine despre stilul acelor născociri elenistice: astfel, dragostea dintre Ulise şi Calypso, cufundată dinadins de vechea epopee în vraja luminii de amurg a basmului, dobândeşte acum coloritul unei gingaşe sentimentalităţi.

Exemplul cel mai uluitor ne este oferit de Medeea. Încă în străvechea legendă, Jason, cavale-rul-erou, era ajutat în aventurile sale de către Afro-dita. Conform procedeelor din antichitate, totul se mărginea la o întruchipare a pasiunii – extrapolate şi, oarecum, acţionând dinafară – în zeiţa dragostei. Poeţii elenistici transpun patima în inima însăşi a tinerei femei şi zugrăvesc emoţiile tumultuoase, dureroasele conflicte lăuntrice, victoria finală repurtată de acea dragoste de neînvins asupra unei conştiinţe cumpătate, ba chiar înclinate spre tragic; ni se deschide în faţa ochilor abisul dintre invincibila putere magică a nepoatei Soarelui şi cerinţele umane ale iubirii ei. Nu ştim cât de mult s-au inspirat aceşti poeţi din tragediile premergătoare; ne este de asemenea necunoscut felul cum a fost tratată de doi eruditi, Antimachos şi Philetas, o legendă ce se potrivea de minune unei povestiri elegiace. Apollonius din Rhodos se străduie să scoată în relief ambele laturi antinomice ale

caracterului Medeei; delicateţea, ba chiar slăbiciunile dragostei contrastează cu asprimea faptelor, fără ca vreo legătură misterioasă să se stabilească între cele două trăsături, contopindu-le! în unitatea unui caracter demonic.

Tot astfel, urmând exemplul tragediei, poeţii 1 au exacerbat patosul erotic din vechile legende despre Laodamia şi Protestkus, sau Tezeu şi Amiadâia, introducându-l chiar ca pe un element nou în ciclul de legende despre Heracle. Străvechiul univers al eroilor dobândea treptat o sumedenie de trăsături graţioase, idilice, galante, sentimentale, ba chiar voluptuoase, care îi prefăceau tot mai mult pe măreţii luptători de altă dată în *cavaleri*, pe cât de îndrăzneţi, pe atât de delicaţi, dornici să cucerească totodată gloria viteazului şi favoarea femeilor. Poeţii noştri însă nu s-au oprit aci: Olimpul divin fu învăluit de ei într-o atmosferă specială, pe care cuvintele o redau cu greu, dar care se dezvăluie puternic unui ochi obişnuit cu operele epigonilor latini ai autorilor elenistici, îndeosebi cu *Metamorfozele* lui Ovidiu. Vechile legende şi şcoala hesiodică (care ridicase la rang de sistem orgoliul neamurilor nobile) zugrăviseră aventurile amoroase ale zeilor cu muritoare, dar numai cu intenţia de a scoate în relief rodul unei asemenea uniri; acum, însă, nu mai era vorba decât de plăcerea de a se întinde îndelung asupra pasiunilor, coborând pe zei la nivelul muritorilor, cu toate slăbiciunile, cu toată sensibilitatea acestora, dându-i pradă unei patimi mistuitoare; şi

– ceea ce era mai rău – fără urmă de acea *autoironie* cu care odinioară poetul (care introdusese în Odiseea pasajul despre Ares şi Afrodita) lua în derâdere – făcându-ne-o astfel suportabilă – proiectarea propriului său erotism în lumea zeităţilor. Nu mai există aproape nicio deosebire între legăturile amoroase ale oamenilor şi cele ale zeilor; doar că aceştia din urmă adaugă capriciilor lor mereu schimbătoare nuanţa neplăcută ce poate colora aventurile galante ale unui *grand seigneur* şi care va provoca 354

mai târziu pe bună dreptate sarcasmele usturătoare ale apologeţilor creştini. Cei mai crai dintre zei sunt, în ochii acestor poeţi, Zeus însuşi şi Apol-lon; toate personajele, însă, ale societăţii olim-piene cad în mrejele lor, şi ne este îngăduit să atribuim unui autor din acele vremuri poemul care, inspirat dintr-o îndrăzneaţă fantezie a lui Lactan-tius, ne înfăţişează triumful lui Eros într-un car tras de toţi zeii înhămaţi.

Chiar dacă povestitorii elenistici luau tragedia târzie drept punct de plecare al poeziei lor erotice singura pe care o studiem aci), îşi urmau neîndoielnic propria inspiraţie în tratarea şi zugrăvirea legendelor. Urmărirea transformărilor şi adăugirilor prezintă un interes prodigios. Cât ne priveşte, însă, ajunge să ne putem face o imagine generală a caracterelor specifice şi a spiritului poeziei elenistice, a deosebirilor ce o despart de arta elină premergătoare, cât şi a atitudinii ei faţă de tragedia târzie. Vom ilustra cu o singură legendă grija şi profunzimea cu care, fără a

spulbera caracterul esenţial al tradiţiei populare, poeţii aceştia se străduiau să-i îmbogăţească şi să-i adâncească spiritul prin întorsături noi, înviorându-l cu o gingaşă sentimentalitate. Eroina legendei este Oenona (fiica lui Kebren, zeu troian al apelor) care, iubita de Paris, este apoi părăsită de acesta în favoarea Elenei. La origine, legenda fusese, fără îndoială, unul din acele basme, învăluite într-o delicată melancolie, despre dragostea unei nimfe pentru un frumos muritor, basm în care se complăcea fantezia poporului elin. Nu se poate determina cu certitudine epoca la care basmul acesta a pătruns în marele ciclu troian. Autorii Iliadei şi ai Odiseei nu par a-l fi cunoscut, precum nu cunoşteau, pare-se, *Kypria*. Istoricul Hellanicus se presupune a fi fost primul care i-a dat frumosului basm popular locul cuvenit în pragmatica sa povestire a războiului troian. Basmul îşi află forma artistică într-o tragedie post-euripidiană, şi, de atunci, şi-a păstrat dramatismul ce ne izbeşte la Apollodor, într-un fragment de proză al lui Nicander, şi, mai ales, în miturile lui Ronon. Cu atât, însă, nu se mulţumeau poeţii elenistici. Numeroase aluzii stau mărturie că această legendă, aproape necunoscută în vremurile mai îndepărtate, se bucura de un mare renume în epoca lor; avem toate motivele să credem că o legendă care le măgulea artro de mult gusitul a fost împodobită de ei; au prelucrat prima parte (idila şi dragostea tainică în pădurile muntelui Ida, curmate brusc de plecarea lui Paris) cât şi tragicul deznodământ. În versiunea comună

păstrată de autografi, Oenona întâi refuza să-l vindece pe Paris cu ierburile ei tămăduitoare. Rănit de moarte, tânărul îşi dădea sufletul, iar disperată de a fi ajuns prea târzin, Oenona îl bocea îndelung şi apoi se spânzura. Poeţii elenistici au ştiut să sporească patetismul deznodământului. În versiunea lui Quintus din Smirna (compusă, fără îndoială, după un model alexandrin), Paris se târăşte, în ciuda rănilor sale, până în munţi, la fata părăsită de el. Vlăguit, se prăbuşeşte la picioarele ei, implorând-o să-l salveze. Ea, însă, îl izgoneşte cu cuvinte aspre, iar Paris se îndepărtează nevindecat. Dar curând, Oenona, copleşită de remuşcări, porneşte în noaptea luminată de miloasa Selene, prin munţi şi păduri, până îl găseşte pe neînsufleţitul Paris ars pe rug de către celelalte nimfe şi de păstori. Fără un cuvânt, îşi acoperă capul şi, aidoma unei Brunhilde troiene, sare în flăcările ce îl mistuie pe cel încă iubit care în braţele alteia uitase de credinţa jurată.

Un alt poet pare a fi zugrăvit cu şi mai mult rafinament conflictul dintre sentimentele contradictorii cărora le era pradă Oenona. Există o singură mărturie târzie – dar care, după toate probabilităţile, se referă la opera unui poet elenistic – conform căreia Oenona, prin puterea ierburilor ei magice, ar fi reînsufleţit cadavrul lui Paris; readus la viaţă, tânărul o cheamă cu prima suflare pe Elena; la auzul numelui rivalei, Oenona îl lasă pe Paris să se cufunde înapoi în moarte. Nădăjduim că aceste consideraţiuni vor dezvălui

întrucâtva legăturile dintre erotismul elenistic şi tragedia târzie. Ar fi greu de determinat – şi nu este, de altfel, nici scopul acestui studiu – în ce măsură tragedia se apropia de alte genuri literare ale epocii în privinţa alegerii temelor şi a felului de a le trata.

Traducere de ION HERDAN

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE: „Un dialog al clasicismelor" de V.E. Maşek)... 5

1

Notă introductivă: „J.J. Winckelmann – redescope-ritorul Greciei antice" de V.E. Maşek... 17

J.J. WINCKELMANN

CONSIDERAŢIUNI ASUPRA IMITĂRII OPERELOR GRECEŞTI ÎN PICTURĂ ŞI SCULPTURĂ Traducere de Ion Herdan... – 25

LĂMURIRI ASUPRA „CONSIDERXTIUNILOR.". ŞI RĂSPUNS SCRISQRH DESCHISE. Traducere de Ion Herdan ...51

II

Notă introductivă: „Lessing şi tentaţia polemică" de V.E. Maşek... 82

G.E. LESSING

„LAOCOON" (fragmente). Traducere de Lucian Blaga 87

III

Notă introductivă: „Fr. Nietzsche şi afirmarea umanului prin artă" de V.E. Maşek... 160

FRIEDRICH NIETZSCHE
NAŞTEREA TRAGEDIEI. Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan… 177
IV
Notă introductivă: „Erwin Rohde – eruditul vizionar sau forţa euristică a unei prietenii” de V.E. Maşek… 298
ERWIN ROHDE
PSYCHE (fragmente)… 308
ROMANUL GREC (fragmente). Traduceri de Ion Herdan… 329

BUN DE TIPAR: 1.10.1977 APĂRUT 1977

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICA SIBIU
SOS. ALBA IULIA NR. 40. REPUBLICA SOCIALISTA ROMÂNIA.

Biblioteca de
Artă şi gândire de la apollo la faust

Antologia de faţă îşi propune să evidenţieze un dublu şi pasionant dialog. Unul în adâncime, coborând milenii pe verticala istoriei, şi altul la suprafaţă, pe orizontala extensiunii şi maturizării unei culturi. Dacă în prim plan se va desfăşura permanent dialogul dintre clasicismul sau romantismul european şi cultura şi civilizaţia clasică a Greciei antice, cel purtat în fundal, adesea în contradictoriu şi cu o deosebită vervă polemică, între reprezentanţii aceleiaşi culturi, ni se pare la fel de interesant de urmărit Din această

încrucişare şi suprapunere de replici sperăm să obţinem o imagine mai vie şi mai pregnantă a unui moment deosebit de important pentru întreaga evoluţie ulterioara a culturii europene din secolele XVIII ŞI XIX.

VICTOR ERNEST MAŞEK